YORICK FIGLIO DI YORICK

Avv. P. C. FERRIGNI

TEATRO E GOVERNO

TEATRO E GOVERNO

YORICK figlio di YORICK
Avv. P. C. FERRIGNI

TEATRO E GOVERNO

FIRENZE
TIPOGRAFIA DI MARIANO RICCI
Via San Gallo, N.° 31

1888

TEATRO E GOVERNO

Una volta ogni tanto; e ad intervalli quasi periodici che si potrebbero facilmente sottoporre ad un calcolo come quelli della riapparizione di certe comete; passa all'orizzonte letterario d'Italia una meteora abbagliante e romorosa, sotto la forma di un quesito: che si può formulare in sostanza nei termini seguenti:

« Cercare ed indicare i criterî ed i modi coi quali potrebbe « il Governo utilmente contribuire allo sviluppo ed all'incremento « dell'Arte drammatica nazionale ».

Quesito difficile e complesso, intorno al quale già da lungo tempo si affaticarono le menti non solo dei governanti ma ancora dei pubblicisti, dei critici, degli studiosi d'ogni genere... e più specialmente di quelli che per indirizzo di studî e per costume di vita rimasero sempre assolutamente estranei alle vicissitudini del nostro teatro di prosa.

E tuttavia, appena il solito periodo si compie, e il quesito ritorna fuori a sollevare la discussione; subito e da ogni parte scaturiscono schiere di polemisti a combattere per questo o per quel sistema... e se ne dicono tante e così varie, e non di rado così stravaganti, che il pubblico ci perde addirittura la tramontana e non sa più a chi dar retta.

Stimo perciò non sarà fatica sprecata quella che io mi propongo di consacrare alla ricerca della verità nel ginepraio delle affermazioni contradittorie relative all'arduo problema. Giacchè discussione ci ha da essere, è bene che si sappia qual'è la materia controversa, ed in quali condizioni di diritto e di fatto il vecchio processo ritorna dinanzi al tribunale della pubblica opinione.

Alte, generali ed insistenti suonano già da molti anni le voci che accennano alla decadenza, alla rovina dell'arte drammatica rappresentativa nel nostro paese. Più esatto sarei forse affermando ch'esse suonarono sempre allo stesso modo e nella stessa sentenza; per quanto almeno mi soccorre la memoria delle letture intraprese e delle ricerche proseguite sull' interessante argomento. In quei periodi del tempo passato che oggi sentiamo citare come più felici, e più fecondi, e più prosperi alle scene drammatiche in Italia, i lamenti della stampa e quelli delle Accademie erano forse meno rimbombanti, ma non certo meno vivaci; e come designavano gli stessi mali e gli stessi difetti da cui oggi sosteniamo essere afflitti, così indicavano presso a poco gli stessi espedienti e i rimedi medesimi per evitare l'*imminente ruina* del Teatro di prosa.

Molti di quei rimedî e di quegli espedienti furono successivamente e per più o meno lunga stagione praticamente esperimentati: sia per provvidenza di Governo in alcuno degli Stati ne'quali fu per tanto tempo divisa la Penisola, sia per iniziativa di private associazioni, di Istituti accademici, e di Amministrazioni Municipali; ma non ho mai veduto che da cotesti generosi — quantunque non sempre provvidi — tentativi si raccogliesse buon frutto.

Chi ponga mente e scruti un po' addentro alle condizioni del Teatro drammatico durante la prima metà del secolo presente, dovrà presto convincersi ch'esse erano incomparabilmente più miserande e più triste delle condizioni attuali. Scarsissima da una parte la produzione letteraria; e così male retribuita, che neppure la gloria — non che il pane — compensava gli autori delle fatiche e delle veglie spese nell'esercizio dell'Arte. Cattive traduzioni e pessime riduzioni di opere francesi e tedesche ingombravano il repertorio; appena appena illustrato da un certo numero di commedie del Goldoni, del Nota, del Giraud, del De Rossi e di tragedie dell'Alfieri, del Monti e del Pellico, quasi sempre riservate alle rappresentazioni dei teatri diurni. I lavori del Federici, dell'Avelloni, dell'Albergati, del barone di Cosenza, e degli altri fornitori accreditati presso le comiche Compagnie, non assicuravano agli scrittori un compenso che giungesse più su della paga d'un suggeritore. Il resto della turba magna non otteneva quasi mai neppure gli onori del nome stampato sul cartellone dello *spettacolo*. Quando al titolo dell'opera il capocomico faceva seguire l'indicazione generica: *lavoro di penna originale italiana*, stimava di aver fatto anche troppo... e non senza pericolo per la cassetta. La produzione una volta consegnata ad una Compagnia e rappresentata sulle scene, cadeva *ipso facto* — vuoi per consuetudine, vuoi per difetto di leggi e di trattati tutelari, vuoi per materiale impossibilità di esercitare utilmente certi diritti — nel dominio comune. Così pei cultori della letteratura drammatica passò nell'oscurità e nella miseria quel tempo che a noi non è lecito ancora di chiamare antico, e di cui Filippo Pananti ci lasciò incancellabile documento nelle pagine del suo grazioso poema.

Qual fosse dall'altra parte lo stato materiale e morale delle

comiche Compagnie e delle imprese che esercitavano i teatri della Penisola si può facilmente e con autentiche prove dimostrare. Fin presso ai nostri tempi (e per guisa che alcuno fra gli attori più illustri, viventi tuttavia, potrebbe fornircene autorevole testimonianza), lo stipendio delle prime parti si manteneva in una misura che mal si potrebbe qualificare modesta; anche nelle Compagnie meglio costituite, più favorite dall'applauso e dal concorso del pubblico, o sostenute dall'aiuto e dalla protezione di un Principe. L'allestimento scenico, il vestiario, spesso meschini, più sovente vergognosi; poco o nessuno studio d'esattezza storica, magro corredo di cultura artistica, direzione capricciosa, negligente o insufficiente nella maggior parte dei casi.

Non parliamo della pubblica considerazione, che per un resto di vecchi pregiudizî volgari e quasi per un eco di antichi quaresimali declamati dal pulpito si ostinava ad attribuire inconsciamente e senza malignità una nota d'infamia alla qualità di *commediante.* Per questa guisa gl'interpreti delle produzioni teatrali traevano la vita randagia, miserabile, penosa: consolata soltanto e diremo così sublimata dall'applauso delle moltitudini; da quell'aureola di gloria, effimera ma rutilante, che circondava per un certo spazio di tempo la testa dell'attrice e dell'attore cari al pubblico dei teatri d'Italia.

Che se in quel periodo tanto agitato e tanto avverso alle sorti della scena drammatica, sursero pure e si levarono a tanta altezza di fama meritata un Gustavo Modena, un De Marini, un Taddei, un Belli Blanes, un Ghirlanda, un Vestri, un Gattinelli e una Marchionni, una Fabbrichesi una Tessari, una Bazzi, una Internari, una Pellandi, per non dire di altri assai; questo avvenne perchè allora forse gli attori, meno mondani, meno vaghi d'intro-

mettersi in società, un po' per elezione e un po' per forza contenuti entro i limiti del palcoscenico e del mondo teatrale, prendevano più sul serio l'arte loro, studiavano con più ardore, portavano più rispetto a sè stessi e ad altrui, concentravano i loro sforzi nell'unico intento di guadagnarsi lode ed applauso: continuatori più fedeli perchè più immediati di quelle generose tradizioni che qualche secolo innanzi i Comici italiani avevano portato a Parigi, significate in quella nobile *impresa:*

Virtù, fama ed onor ne fer gelosi.

Tali furono — nè i *laudatores temporis acti* potranno mai farcele apparire diverse, o più decorose, o più liete — le condizioni del Teatro drammatico in Italia, dagli ultimi lampi della riforma goldoniana fino ad una trentina di anni addietro. Quali esse fossero prima che sulla scena di prosa comparisse la gran figura di Carlo Goldoni, lo abbiamo imparato nelle pagine eloquenti delle sue *Memorie*, che costituiscono i più sicuri e i più inoppugnabili documenti della nostra storia letteraria teatrale. Ci rimane perciò assai difficile, e diciamo addirittura impossibile, indovinare in che cosa consistano le beatitudini, gli splendori e le glorie di quel tempo passato che gli odierni zelatori dell'arte drammatica vorrebbero persuaderci a rimpiangere.

L'ultimo trentennio resterà poi ricordato negli annali della scena italiana come un periodo di transizione che vide passare rapidamente e succedersi a breve intervallo, prima i generosi conati ed i non facili trionfi del Giacometti, del Revere, di Tommaso Gherardi Del Testa, per ricondurre il nostro teatro alla

gentilezza e alla dignità delle sue origini paesane: più tardi l'avvenimento ed il progresso della scuola drammatica moderna, scuola essenzialmente eclettica che senza disdegnare nessuna forma dell'arte, e vivendo in pace così cogli ultimi avanzi del teatro classico nazionale come colle traduzioni, colle riduzioni e colle imitazioni del teatro contemporaneo straniero, ha straordinariamente generalizzato fra noi il gusto degli scenici ludi; per guisa che oggi la questione del teatro si gonfia e prende le proporzioni d'una questione di Governo.

In questi trent'anni, una doppia, una triplice rivoluzione ha travagliato le nostre menti e infiammato i nostri cuori: rivoluzione politica, rivoluzione letteraria, rivoluzione sociale. L'Italia ha traversato il periodo laborioso e tumultuoso delle sue guerre per la libertà e per la indipendenza, e si è finalmente costituita in Nazione. L'arte ha combattuto anch'essa le sue battaglie; e le ha combattute presso a poco nelle medesime condizioni, profittando delle stesse circostanze, giovandosi degli stessi aiuti, molto colle sue proprie forze, un po' colle altrui, cercando affannosamente la sua strada nella confusione dei tempi nuovi. Sarebbe puerile affermare ch'ella abbia conseguito dal canto suo le stesse vittorie; ma ci sembra ingiusto asserire ch'ella se ne cavi fuori più malconcia e più miserabile di prima.

Durante cotesto periodo agitato, tutto è rimasto sul palcoscenico, tutto è passato dinanzi agli occhi e per le orecchie del pubblico: la tragedia classica nazionale, il dramma tragico skakespeariano, il melodramma lagrimoso e furibondo del teatro francese, il dramma storico, il dramma romantico, il dramma medievale, il dramma umanitario, il dramma campestre, l'idillio, la commedia goldoniana, la commedia di intreccio, la commedia so-

ciale, la commedia da ridere, la commedia satirica, il dramma con la tesi, é perfino la parodia... il vecchio e il nuovo, prosa e versi, idealismo e verismo!...

Per qualche tempo alcuna di quelle forme drammatiche si resse in scena traendo la sua forza vitale non già dalle intime viscere e dalle alte ragioni dell' arte, sibbene dalle circostanze della vita politica del paese, dalle contingenze estrinseche della lotta fra il sentimento nazionale e lo stato di servitù della patria. Quel risuscitare sul palcoscenico le grandi figure della storia greca e romana, quel produrre generosi e imitabili esempii di sacrifizio e di devozione alla patria, quell'imprecare alla prepotenza dei tiranni, quel declamare in bellissimi versi contro la ferocia degl'oppressori, quell'inneggiare continuo alle grandi virtù cittadine e alla storica grandezza degli avi, accendevano di nobile entusiasmo la mente de' nepoti, e suscitavano nel popolo affollato in platea l'ammirazione, il terrore, il coraggio pei giorni della lotta.

Poi sopraggiunse il risveglio e la sovreccitazione dell'idea democratica, che indusse sulla scena una processione lunghissima di *personaggi:* alcuni dei quali vestiti di forme e di foggie aristocratiche e signorili, erano invariabilmente malvagi, traditori, crudeli, omicidi, avvelenatori e tiranni; altri, coperti appena dai cenci del povero e dalla giacchetta dell'operaio, erano tutti, senza eccezione, virtuosi, leali, compassionevoli, onesti, disinteressati... e infelici.

Ma nell'una o nell'altra forma, l'arte in quel tempo fu uno strumento di propaganda politica e nulla più. Si scriveva una commedia come si distribuiva un bullettino clandestino, si buttava giù un dramma come un proclama al popolo; e il pubblico

domandava agli autori soltanto un pretesto per poter fare in teatro quel po' di chiasso che non era lecito o prudente di fare in piazza.

In tanto si maturavano i tempi, gli avvenimenti incalzavano, l'Italia usciva trionfante e rinnovellata dalla lotta, al periodo d'agitazione succedeva un periodo di calma. Calma relativa però, e soltanto apparente... almeno per l'arte, la quale allora più che mai durò fatica ad acconciarsi nella società nuova, nella libertà inusitata; e cercò di modellarsi sulle nuove forme, di rispecchiare in sè le tendenze, le passioni, gl'intenti, le aspirazioni della gente nuova; agitazione che non è finita ancora come non è finito il momento politico e sociale da cui il teatro moderno prende inspirazione ed esempio.

Pur tuttavia, in questi trent'anni così pugnaci e irrequieti, il teatro italiano, comparativamente alle condizioni dalle quali usciva, non parve giustificare le querimonie e le lamentazioni dei pessimisti.

L'elenco degli attori saliti in fama registrò i nomi della Ristori, del Salvini, di Ernesto e di Cesare Rossi, del Domeniconi, del Dondini, del Pieri, del Belotti, del Morelli, del Bellotti Bon, del Calloud, dell'Emmanuel, della Pezzana, della Cazzola, della Tessero, della Marini, della Marchi, della Duse; senza contare i Ceresa, i Salvadori, i Maggi, i Lavaggi e tutta la schiera degli altri minori ma pur non indegni di encomio. La scuola italiana, per opera e virtù de' più illustri suoi cultori, trionfò a Parigi, a Londra, a Madrid, a Barcellona, a Bruxelles, a Pietroburgo, e fino nelle due Americhe.

La lista degli autori applauditi, accarezzati, lodati dal pubblico e dalla critica, conta in trent'anni più di cento nomi — non solo sufficienti ma troppi — ad attestare per lo meno l'attività e la vitalità del nostro teatro. Alcuni sopravviveranno al loro

tempo: e basti citare quelli del Giacometti, del Gherardi Del Testa, di Paolo Ferrari, altri rimarranno lungamente nella memoria e nell'affetto del pubblico: quelli: del Marenco, del Giacosa, del Torelli, del Suñer, del Cossa, del Bersezio, del Castelvecchio, di Napoleone Giotti, di Leo Castelnuovo, del Costetti, dell'Alberti, del Montecorboli, di Valentino Carrera... Altri, ancora, che non mettiamo in lista per non far troppo lunga la litania, ebbero ed hanno su tutte le scene italiane non meno lusinghieri attestati di simpatia e di benevolenza.

A tutti costoro la scena fu meno matrigna; e già fino dal principio del periodo attuale riuscì loro meno disagevole il trarre dall'esercizio dell'arte un compenso, se non proporzionato, pure in certo modo remunerativo alle fatiche ed al tempo consacrati al teatro.

Ma negli ultimi anni a noi più vicini, il movimento, l'impulso, il progresso verso un più ridente avvenire si manifestarono in Italia più gagliardamente che mai.

Oggidì — sarebbe vano il negarlo di fronte all'evidenza dei fatti — autori ed attori vivono in un'altra atmosfera, e indirizzano i loro sforzi a ben diverso resultato. Mentre i lamenti durano tuttavia, e forse più acerbi e più reboanti di prima, centoventisette Compagnie comiche di cui l'elenco si può leggere mese per mese nelle colonne del giornale milanese *L'Arte Drammatica*, (e così non tenendo conto di molte altre che appariscono e scompariscono alla luce della ribalta senza lasciar traccia alcuna della loro fuggevole e travagliata esistenza), girano per l'Italia esercitando circa quattrocento teatri di prosa; non certo tutte e sempre con lieta fortuna, ma senza dubbio non in condizioni peggiori di quelle proprie del tempo passato.

Una legge — che non è adesso il caso di esaminare alla stregua dei principî scientifici, ma è mio debito rammentare relativamente agli effetti — ha assicurato, per quanto è possibile, agli autori di opere drammatiche la giusta retribuzione delle loro fatiche. Alcuni fra questi (e non dirò i più meritevoli per non attribuirmi il diritto di pronunziare una sentenza facilmente impugnabile; ma senza dubbio i più fortunati), giunsero a ricavare in poco volgere di anni, da una loro produzione in cinque atti, e magari in un atto solo, una somma non minore di venticinquemila lire. I fortunati furono pochi, come pochi sono sempre in ogni ramo dello scibile, in ogni manifestazione dell'ingegno, quelli che giungono al più alto gradino della scala; ma basta che il fatto si sia chiarito — e non una volta sola — possibile, per giudicare della differenza di livello fra le condizioni del teatro contemporaneo e le sorti del teatro antico. Fatta poi ragionevole comparazione fra cotesto compenso attribuito ad un lavoro drammatico e quello sperabile da qualunque altra opera d'arte, di scienza, o di letteratura — a questi nostri tempi, e nelle attuali circostanze del paese — non mi sembra che la produzione teatrale sia trattata peggio di tutte le altre.

La paga di un' attrice o di un attore più favoriti dalle giuste simpatie del pubblico, si è recentemente alzata in Italia fino a raggiungere le quarantamila lire all'anno per una prima attrice, e le venticinquemila per un primo attore; somma che farebbe inarcare le ciglia per lo stupore a qualunque de' più celebrati e famosi artisti del secolo passato e della prima metà del presente. Sono state eccezioni, ed è naturale; pure scendendo giù giù per la scala, anche nella regola l'elevazione proporzionale di tutti gli stipendî è un fatto che non si saprebbe negare; come non si sa-

prebbe negare l'aumento enorme verificatosi nelle spese per l'allestimento scenico e per la decorosa rappresentazione d'ogni opera teatrale. Per guisa che delle centoventisette Compagnie più sopra accennate, poche — due o tre forse — costano al capo comico, fra stipendî, viaggi, spese serali per l'esercizio di ciascun teatro, tasse ed altri diritti, una somma non minore di quattrocento lire al giorno; altre non costano più di trecento lire, e così via discorrendo fino alle infime misure della scala proporzionale; ma tutte insieme e solamente per vivere, per muoversi, per aprire il teatro tutte le sere, non possono chiedere al pubblico italiano un tributo minore di ottocentomila lire al mese. Un' arte che giunge a cavare dieci milioni all'anno dalle tasche dei privati cittadini, non mi sembra tanto degna di commiserazione.

Nessuno poi vorrà disconoscere che i nostri attori, così nel costume come nelle condizioni materiali e morali del vivere, sieno andati nell'ultimo ventennio a grado a grado innalzandosi a più lieta fortuna e a più dignitosa consuetudine. Molti sono oggi fra noi i comici avvezzi ad una certa delicatezza e ad una certa eleganza di vita; molti quelli che possono educare i loro figliuoli lungi dalla scena, negl'Istituti più accreditati del paese, per avviarli alle professioni liberali o alla carriera delle armi. Ricevuti, accarezzati, stimati meritamente in società; e dalla benevola ammirazione di qualche ministro fregiati di qualche ordine cavalleresco; non somigliano più, altro che da lontano, ai *commedianti* eterocliti e proverbiali descritti e cantati dai versi e dalle prose del tempo andato.

Tutto questo mi porta a concludere che malgrado la tristizia dei pubblici e la non curanza dei Governi, tanto lamentate e rimproverate su tutti i tuoni, il Teatro italiano di prosa ha pur per-

corso in breve numero di anni un assai lungo cammino; e che — almeno per quanto riguarda gl' interessi materiali — le grida di decadenza e di rovina sono affatto precoci ed esagerate.

Domando perdono d'essermi trattenuto così lungo tempo e con tanta abbondanza di indicazioni, di calcoli, e di cifre, sopra un lato della questione che forse a taluno sembrerà meno importante e men degno dell'attenzione di chi intende agitare soltanto una questione artistica. Ma era pure indispensabile incominciare dalle cifre una discussione che dovrà poi necessariamente far capo alle cifre e avviarsi per una strada che mena dritto dinanzi agli sportelli delle casse dello Stato. È opportuno altresì ridurre a giusta proporzione le linee di un quadro che disegnato per lo più con pochi tratti vaghi ed incerti, colorito con tinte capricciose e discordanti, riproduce con poca fedeltà un ambiente di cose e di persone generalmente ignoto o mal noto. Nè bisogna poi perdere di vista l'antica verità, sempre confermata dai fatti: che in tutte le imprese pubbliche o private nelle quali il danaro entra poco od assai come uno dei dati del problema, la questione finanziaria prende facilmente il primo posto, e serve per lo meno a spiegare e a fare intendere tutte le altre.

Così nel problema del Teatro drammatico non andrebbe molto lungi dal vero chi argomentasse che appunto dalla necessità in cui oggi si dibatte l'industria dei pubblici spettacoli di sopperire ad un cumulo ingente di spese e di domandare al pubblico una somma di danaro relativamente enorme, nascano tutti gl'inconvenienti e prendano origine tutti i mali che più assennatamente

si deplorano sulle scene italiane, quando la questione si voglia trasportare nel campo più sereno e più elevato dell'arte.

Cotesti mali, pur troppo, non sono proprî esclusivamente del nostro paese. Forse da noi appariscono più gravi per un concorso di circostanze eccezionali che andremo mano a mano esaminando; ma più o meno travagliano tutti i teatri d'Europa, anche quelli — anzi soprattutto quelli — che si citano, e quasi sempre a sproposito, come i più fortunati e prosperosi. Il bisogno continuo ed urgente di far quattrini, — perchè bastino alle esigenze sempre più indiscrete degli autori e degli esecutori di opere teatrali, al vertiginoso dispendio dell'odierno allestimento scenico, alla nuova corrente di pubblicità che moltiplica le gazzette venali e le strombettature pagate a caro prezzo — trascina invincibilmente le imprese di pubblici spettacoli a solleticare piuttosto che ad infrenare le male passioni, i brutali istinti e i gusti volgari di un pubblico, il quale per effetto dei tempi nuovi è essenzialmente mutato ne' suoi elementi costitutivi da quello che fu nel tempo passato.

Oggi si affolla sulle sedie imbottite di una sala elegante, illuminata a luce elettrica, una massa di persone che trent'anni fa osavano a mala pena di occupare di tanto in tanto le panche di legno di un'Arena o di un Teatro Diurno. Quel mezzo ben'essere, quella mezza istruzione, quella infarinatura d'un po' di tutto che il popolino ha acquistato per la lettura delle cronache nei giornali quotidiani, l'ardore delle lotte politiche, l'eccitazione delle controversie sociali, un tantino di scetticismo, una buona dose d'indifferenza, hanno reso il pubblico più restìo all'emozione, più esigente, più impaziente, e più difficilmente contentabile. È cominciata a mancare in platea, e mancherà sempre più, la materia inerte, che ci veniva già preparata a muoversi e a commoversi

per la più lieve spinta. Adesso il teatro è pieno di gente che vive nelle associazioni, nei circoli, nelle adunanze; che legge... e pur troppo scrive non di rado... tutti i giornali politici: membri di società operaie, consiglieri di comitati per il Mutuo soccorso o per la mutua onoranza funebre, giurati alle Assise, filodrammatici, autori fischiati o appassiti in erba: tutti spettatori che non sono più ingenui, sensibili, spregiudicati e imparziali. Per interessare, per sollazzare il pubblico così composto non basta più la dipintura vivace dei caratteri, la festività del dialogo, il brio dell'intreccio, il giuoco delle passioni umane. È bisognato prima trasformare la scena in una palestra di dottrine filosofiche, dove si va per discutere e non per piangere o ridere, per deliberare e non per sentire; e si è dovuto abusare delle forti emozioni, degli urti nervosi nei colpi di scena, delle velleità di ribellione al dogma ed al codice. Poi sono venute le fisime della commedia sociale, le utopie della tesi, i problemi di economia pubblica. E non basta più neanche questo. Il teatro di prosa precipita per la via degli spettacoli che parlano ai sensi più che all'intelligenza, la farsa sguaiata, la parodia pornografica compariscono sulle scene dove una volta regnava superba e maestosa la tragedia; e l'ibridismo, il bastardume dell'operetta lercia e svergognata si allarga sul palcoscenico come una macchia d'olio.

Cotesta è la vera decadenza, cui converrebbe escogitare e mettere in opera qualche rimedio. Ma l'impresa è difficile; e non sapremmo vedere come il Governo potesse utilmente prendere l'iniziativa di una riforma, a cui da una parte il teatro dall'altra il pubblico, ambedue a vicenda corruttori e corrotti, oppongono una così ostinata resistenza.

A sentire i lamenti ed i giudizî di certi autori e di certi cri-

tici italiani, parrebbe che la colpa principale di un simile stato di cose, dovesse attribuirsi al teatro francese; il quale, obbligato esso stesso a camminare per quella via, esercita sul nostro una influenza disastrosa ed ogni giorno più preponderante. Si è sempre detto, ed oggi si ripete con maggiore insistenza: che i nostri capicomici, ostinatamente avversi alla produzione nazionale, accordano ai prodotti della letteratura di Francia un favore, una protezione che fa il più gran torto alle nostre scene, taglia la strada ai nostri ingegni paesani, mantiene e propaga il cattivo gusto e il balordo giudizio nel pubblico, e rende sempre peggiore una condizione già trista.

Queste accuse non sono nuove; nè ci abbisogna grande acume per riconoscere ch'esse suonano nel campo dell'arte con quel medesimo accento e con quella nota istessa con cui nel campo dell'industria suonano le recriminazioni e i rimproveri dei fabbricanti che deplorano l'invasione della manifattura straniera. Nei fenomeni economici in cui regna sovrana la legge dell'offerta e della domanda, le stesse cause producono invariabilmente i medesimi effetti, e suscitano le stesse discussioni appassionate ed acerbe.

Certo il fatto è innegabile; e quantunque non sia oggi nè più frequente nè meno deplorevole di quello che fosse al principio del secolo, mi parrebbe ingiusto argomentare che non meriti tutta la nostra attenzione. Una ricerca anche frettolosa e sommaria sui repertorî delle compagnie che esercitavano i teatri della Penisola subito dopo la scomparsa di Carlo Goldoni, e quando i suoi continuatori erano tuttavia sulla breccia; un'occhiata rapida nelle *Raccolte*, nei *Florilegî*, nelle *Gallerie* che a quell'epoca pubblicarono per le stampe le produzioni drammatiche rappresentate e applaudite, convincerà i più ostinati che la scena italiana fu

sempre tributaria del teatro straniero come oggi si mantiene, e nelle medesime proporzioni se non in proporzioni maggiori; e che ai tempi del Nota, del Giraud, del Monti, del De Rossi, del Raby, del Willi, de' due Pindemonte, del Federici, dell'Avelloni; i drammi dell'Arnaud, del Marsouiller, della Genlis, del Ducange, del Pigault-Lebrun, le tragedie del Voltaire, le commedie dello Scribe, e poi quelle dell'Iffland e del Kotzebue tenevano sul teatro lo stesso posto che oggi tengono i lavori del Dumas, dell'Augier, del Pailleron, del Meilhac, dell'Halévy, del Moser, e di tutti gli altri che non importa ricordare per nome. Le imitazioni, i raffazzonamenti, le riduzioni, le copie impudentemente annunziate come lavori originali di *penna italiana* erano in assai maggior numero; favorite dalla mancanza di ogni legge e di ogni trattato che frenasse la pirateria degli anonimi scombiccheratori.

Folle sarebbe chi in un fatto così costante volesse ravvisare solo un effetto del capriccio e della ostinazione di pochi. Per quanto sia melanconica la confessione della nostra inferiorità, non meno tracotante e vano mi parrebbe il tentativo di sostenere che il teatro ed il pubblico hanno avuto sempre torto nelle loro simpatie e nelle loro preferenze. Senza giungere — come pure altri giunse — ad asserire che all'indole dell'ingegno italiano non è connaturale la forma drammatica (sentenza impugnabile colla lunga serie dei documenti storici e letterarî che vanno da Terenzio a Goldoni; e contradetta se non da altro, dal fenomeno unico e indimenticabile della *Commedia dell' Arte*), è forza concludere che nei tempi a noi più vicini — per effetto delle condizioni politiche in cui si travagliava il nostro sventurato paese, per l'indirizzo che tali condizioni imprimevano alle menti, per la difficoltà che ne risultava ad accomunare gli studi e gli sforzi — le

fonti della letteratura drammatica nazionale si sono inaridite o perdute. A contenere entro giusti limiti la superbia de' nostri vicini d'oltr'Alpe basti rammentare di quanto il loro Molière va debitore ai nostri vecchi *scenari* e qual vigoroso impulso dessero alla scena francese ne' suoi primi e incerti conati, l'esempio e la cooperazione lunga e gloriosa degli autori e degli attori venuti d'Italia. Ma da questi ricordi, piuttosto che coraggio a sostenere la tesi ingannevole della nostra attuale superiorità, prendiamo lena ad adoperarci per conquistarne una nuova in un prossimo avvenire.

Poche parole saranno necessarie per ricondurre al loro giusto valore le accuse che si muovono alla caparbietà e al mal volere dei capicomici. In un paese come il nostro, dove il teatro si mantenne finora assolutamente libero, soltanto la speranza e la fiducia di far buoni affari guidano i proprietarî e i conduttori di Compagnie drammatiche nella scelta delle opere destinate al repertorio corrente. E mentre non mi piace neppure per un momento supporre — e molto meno *accarezzare* l'ipotesi — che cotesta libertà possa essere menomata, e una privata impresa sottoposta all'arbitrio e alla potestà di chi non vi ha alcun interesse; non saprei nemmeno escogitare il caso di un capocomico così nemico dei proprî capitali, così avverso alla propria fortuna, da rifiutare per dispetto ogni probabilità di guadagno tenendo lontane dalla scena le produzioni cui il pubblico sarebbe disposto a fare buon viso.

Gli esempi che si citano in contrario — e che io mi guarderò bene dal mettere in dubbio — sono eccezioni che non provano niente contro la regola generale; come i casi, sovente

paurosamente numerosi, di suicidio non provano nulla contro l'energia con cui ogni essere vivente si attacca alla vita. E la regola generale è che i capicomici, smaniosi di interessare la curiosità del pubblico collo zimbello della novità, accolgono forse con facilità soverchia gran parte della roba inedita che capita loro sotto mano.

Una simile affermazione però, così recisa e netta che prende quasi colore di una smentita alle affermazioni contrarie, ha bisogno di essere confortata di prove. Ma quale prova piu luminosa, più convincente si potrebbe produrre, delle dodici o quindicimila produzioni nuove che il teatro nostro ha veduto nascere... e quasi sempre anche morire... dalla costituzione del Regno d'Italia fino a questi giorni? Diciamo: circa quattrocentocinquanta a cinquecento lavori drammatici nuovi ogni anno, scritti com'è naturale la maggior parte da autori giovani e sconosciuti, venuti su da ogni angolo, da ogni ripostiglio della società. Di cotesti lavori una ventina tutt'al piu avranno diritto di occupare degnamente un posto negli annali della letteratura drammatica contemporanea; altri venti o trenta rimarranno semplicemente qualche tempo ancora nel repertorio del teatro comico per qualche pregio di fattura e d'effetto, indipendentemente da ogni merito letterario... il resto non avrebbe mai dovuto uscire dall'oscurità in cui fu violentemente ricacciato. Eppure i capicomici hanno prestato mano a quegl'infelicissimi tentativi, il cui numero ingente protesta da sè solo contro l'accusa di mala volontà attribuita ai direttori di Compagnie. Nè tale condiscendenza costò loro pochi e piccoli sacrifizî; poichè anche ammettendo la gratuità del lavoro dopo il disastroso esperimento della prima rappresentazione, il tempo impiegato nelle prove, i compensi pagati per la copiatura

dei manoscritti e delle parti, l'allestimento scenico, la dipintura di qualche scenario nuovo, la pubblicità, i diritti di bollo, le tasse teatrali e le quote d'incasso attribuite alle imprese, riescono in fin dei conti ad una spesa non indifferente. Ma qual'è dunque l'ostacolo suscitato dai capicomici al vaticinato risorgimento del teatro italiano? Dov'è lo scrittore sciagurato, il drammaturgo abortivo che la tirannia dei capicomici abbia allontanato dalla scena? Qual'è la gloria che ci hanno rubato, qual'è la lucerna che hanno nascosto sotto l'orciuolo? E chi, se non i capicomici, ha condotto il teatro italiano, attraverso mille difficoltà d'ogni genere, alle condizioni infinitamente migliori delle antiche in cui si trova oggidì?... Gli autori d'Italia, che anche solo vent'anni addietro non ritraevano un soldo dalle loro fatiche per la scena nazionale, sarebbero menzogneri ed ingrati se alzassero la voce contro quelli appunto pei quali l'opera destinata al teatro ha acquistato fra noi un valore venale incomparabilmente superiore a quello di qualunque altra produzione dell'ingegno umano nella patria nostra.

Certo non fu per munificenza di Governo, nè per generosa iniziativa privata, che Pietro Cossa, mente elettissima singolarmente temprata e da lunghi studî e da ardentissimo amore chiamata a primeggiare nel dramma tragico e storico in versi — forma dell'arte ormai quasi negletta e fuor di moda — giunse in poco volger di anni ad ottenere in teatro maggior premio che dalla professione di letterato e di precettore non gli venisse fatto di ricavare in tutta la sua vita; e si levò a tanta fama da meritare subito dopo morte, per pubblica sottoscrizione, un monumento nella capitale del Regno.

E se la via del teatro in Italia fosse così difficile, così malagevole, così spinosa come altri la dipinge; chi potrebbe spiegare

il fatto innegabile di questa furia improvvisa di produrre, di quest'universale ardore di scrivere, di questo incessante sorgere e cadere di figure nuove sul palcoscenico?...

Eppure il primo e il più semplice dei provvedimenti che si suggerirono al Governo da coloro che lo spinsero sempre a favorire e a proteggere l'arte rappresentativa fu quello dei premî da conferirsi di tanto in tanto alla migliore delle produzioni drammatiche originali italiane. Oggidì — quando si volesse prestar fede unicamente alle parole pronunziate nelle adunanze o stampate sulle gazzette — parrebbe che l'opinione pubblica si fosse finalmente disamorata dal sistema dei premii governativi. Ma è un'apparenza bugiarda. L'opposizione attuale prende di mira solamente i premii in danaro e contro quelli si sbizzarrisce.. mentre poi, per sentieri tortuosi ed obliqui ritorna al medesimo punto di partenza, celebrando e magnificando lo stesso sistema presentato sotto diversi aspetti e mascherato con diverse forme. Tanto vale infatti ricompensare direttamente con una somma di danaro l'autore di un lavoro drammatico nuovo od inedito, quanto spendere una somma molto maggiore per instituire o sussidiare un teatro o una Compagnia vincolando il sussidio alla condizione di produrre alla scena, in un determinato spazio di tempo, un certo numero di lavori nuovi di autori paesani, designati ed imposti da chi tiene in mano i cordoni della borsa.

Esaminiamo la questione sotto ambedue gli aspetti, per veder chiaro dove andiamo a parare.

Il sistema dell'incoraggiamento per mezzo dei premî assegnati agli autori, è forse il solo che nel momento presente possa

essere esaminato e giudicato così alla stregua delle teorie come alle prove dell'applicazione. Nell'ultimo trentennio cotesto sistema venne largamente esperimentato in Italia; non solo da parte del Governo, ma ancora da parte di private associazioni e perfino di singoli cittadini, che vollero in cotal guisa dimostrare il loro affetto e la loro sollecitudine per le sorti del teatro nazionale. Qual frutto abbiano recato i premî nel tempo decorso e qual resultato se ne possa ragionevolmente sperare in futuro?... Ecco i quesiti ai quali si dovrebbe rispondere.

Ma, procedendo per quella via, noi ci troviamo fino dai primi passi a tu per tu con un dilemma gravissimo: o il Governo conferisce le sue ricompense ad un'opera drammatica già rappresentata sui teatri della Penisola, o le assegna ad un lavoro che non abbia per anche subìto la prova decisiva e convincente della rappresentàzione.

Nel primo caso il minimo difetto del sistema sarà quello che il premio giunga troppo tardi. Per arrivare fino alla beatitudine di vedersi rappresentato sul teatro, dinanzi ad un pubblico pagante, l'autore ignoto ed esordiente deve avere già superato tutte le difficoltà e sopportato tutte le miserie che si dicono inevitabili nell'arringo teatrale: il lavoro meditato e compiuto framezzo alle sofferenze del bisogno, la lunga e penosa aspettativa, la pugna disperata contro l'indifferenza, la malevolenza, lo spirito di gretta speculazione dei capocomici, e l'ignoranza degl'impresarî. Mosso quel primo passo, ottenuta la rappresentazione, conquistato il plauso del pubblico; l'autore drammatico trova dinanzi a sè la strada aperta e dilettosa. Per nessuna via si giunge in fama così presto come per la via delle scene; e di questa verità occorrono numerosi gli esempi nel teatro contemporaneo. Un lavoro applaudito, nelle condizioni presenti, trova facilmente chi lo acquisti e

lo paghi; e rende più agevole a chi lo scrisse il modo di riporsi al lavoro con sufficiente tranquillità di spirito e senza le urgenti preoccupazioni della vita quotidiana. Il premio governativo sarebbe dunque così una consacrazione del fatto compiuto, una ricompensa della vittoria riportata; ma non risparmierebbe all'esordiente nè un giorno di fame, nè un'ora di sgomento, nè un minuto di lotta.

Nel secondo caso — quando cioè il conferimento del premio dovesse precedere la rappresentazione — s'inciamperebbe subito nel guaio delle Commissioni officiali chiamate a discutere e a giudicare, sulla semplice lettura, un'opera pensata e scritta per essere rappresentata sulla scena.

È questa l'ipotesi che conviene svolgere un po' più largamente; in quanto che le considerazioni cui ella ci andrà richiamando possono applicarsi così direttamente al quesito dei premi, come indirettamente a quello di tutte le altre forme di concorso e di sussidio governativo che dovremo più tardi sottoporre a discussione. Infatti sotto qualunque aspetto si voglia configurare l'intervento del Governo nel pratico esercizio dell'arte drammatica, sempre e per diverse vie la questione metterà capo a quest'unica necessità: che ci sieno più persone, investite della fiducia di un Ministro, riunite in Commissione ed in collegio, incaricate di giudicare alla lettura il merito artistico, l'importanza morale, l'influenza educativa, la portata sociale, dei lavori teatrali cui il Governo deve prestare il suo aiuto e la sua protezione.

Ora è assolutamente impossibile; ed è dimostrato impossibile dai fatti; che col mezzo di una semplice lettura tutte coteste belle cose si possano arguire. Prima di tutto una Commissione non riuscirà mai a leggere collegialmente tutti i lavori presentati al suo

esame, che quasi sempre si sommano per centinaia. Ella dovrà dividere la fatica e lo studio fra i varî suoi membri, e così si toglierà alla lettura anco quell'ombra di somiglianza che le potrebbe restare con un simulacro di rappresentazione.

Chi legge è quasi sempre solo; il suo giudizio è tranquillo, uno, personale. Al teatro lo spettatore si trova in mezzo alla folla, fa parte di un pubblico, ne subisce le ascose e le palesi influenze... il suo criterio diventa una frazione del criterio collettivo che si risveglia, e si manifesta, lì per lì, in certe circostanze di tempo, di luogo, di modo, e di avvenimenti. È inutile protestare della propria indipendenza di spirito... in certe cose ognuno pensa ad un modo quando giudica come individuo; e ad un modo diverso quando opina come pubblico; ci sono delle idee che paiono sane finchè restano nel cervello e che fanno paura quando si sentono espresse con parole in mezzo alla folla. Un pubblico di cinquecento spettatori non dà mai un giudizio complessivo uguale alla somma de' suoi cinquecento giudizi parziali. E fin quì si è parlato soltanto dei giudizî; ma in teatro bisogna altresì tener conto delle passioni, delle simpatie, delle seduzioni, delle repulsioni, delle paure, di tutti i moti improvvisi, inconsci, ed irresistibili che l'opera d'arte suscita nelle moltitudini a un momento dato, sotto l'influsso di certe determinate condizioni.

Una Commissione — per numerosa che sia, e giudicasse ella per una lettura fatta in comune — è sempre un pubblico piccino, ristretto, composto di una sola classe di persone, che si mette pensatamente, per esaminare un lavoro drammatico, in condizioni diverse e contrarie a quelle per le quali l'opera fu scritta e preparata. Legge invece di ascoltare, riflette invece di commoversi, discute invece di sentire, delibera invece di lasciarsi trascinare,

pensa come un collegio di persone istruite invece di appassionarsi come una folla di persone istruite ed ignoranti raccolte insieme.

A questo ragionamento si può fare un'obiezione... ingegnosa ma vana. Uno scrittore di teatro, allorchè pensa e prepara un lavoro destinato alla scena, non fa anch' egli presso a poco dell'opera sua, un giudizio preventivo, sommario, individuale, eppure inspirato al pensiero del pubblico? Non basterà dunque ad un autore *commissario* adibire al giudizio delle produzioni altrui, quel criterio, quei calcoli, quei concetti di probabilità che stima e troova sufficienti per le produzioni proprie?

Sì, basterebbe — rispondo — se si potessero togliere sempre dall'animo, dalla mente, dal cuore degli autori o dei critici *commissarî* i pregiudizî di scuola, le predilezioni di sistema, le simpatie, le abitudini, le tendenze dell'ingegno; la facilità di afferrare certe idee e la repugnanza istintiva a lasciarsi afferrare da altre; la possibilità d'intendere certi soggetti e di gustare certe forme, e l'impossibilità assoluta o relativa d'intendere soggetti diversi e di gustare forme differenti affatto. Sotto cotesto aspetto i Commissarî mi inspireranno tanta maggior diffidenza, quanto più saranno scelti nella schiera delle persone competenti, autorevoli, e meritamente celebrate. Essi avranno conquistato fama d'illustri e di dotti perchè avranno inteso, amato, praticato e onorato l'arte a modo loro, e coll'ala dell'ingegno — innamorato di una delle faccie del gran prisma — avranno saputo sollevarsi fino a quella luce. Ma la mente umana può concepire in mille altri modi il suo ideale artistico, e cercare nuovi splendori in altre faccie del prisma. Nessuno può dire in arte: questo è buono; questo è cattivo — questo è buono oggi e non sarà pessimo domani — questo oggi è vero e rimarrà vero per sempre. Chi ama l'arte crede più fer-

mamente a certi principî, sente più vivamente certe passioni, vagheggia più volentieri certe forme, prova dinanzi a certe cause degli effetti più gagliardi; altrimenti non sarebbe un artista sibbene un uomo volgare. Ebbene, verrà un giorno, e forse non lontano; in cui la nostra fede parrà bugiarda, le nostre simpatie, faranno orrore, e i nostri nepoti — fors'anco i figliuoli — rideranno de' nostri entusiasmi e delle nostre emozioni. Chi oserà imporre le sue idee, e far dipendere da' suoi giudizi la fortuna o la disgrazia altrui?... Finchè ciascuno di noi lavora o critica da per sè, cittadino nella repubblica, artista nella comunione dell'arte, ha diritto e dovere di difendere i suoi convincimenti, di far la propaganda alle sue idee, di opporsi con ogni conato alla minaccia di teorie nuove che gli appariscono assurde o pericolose. Ma se le nostre critiche diventano sentenze pronunziate a maggioranza, se le nostre opinioni si erigono a canoni, e dettano norme alle deliberazioni del Governo, allora mettiamo su una specie d'inquisizione; e dietro alle nuvole del fondo democratico spuntan le corna d'una mezzaluna tinta nel colore della tirannìa.

Non c'è nulla che in fatto d'arte mi spaventi più dell'arte giudicata, approvata, patentata e mandata in giro con tutte le sue carte in regola; e poi messa a repentaglio coll'arte indipendente, coll'arte rejetta, vagabonda, e priva di certificati. La seconda finisce sempre coll'ammazzare la prima. È fatale!...

La più ovvia conseguenza che discenda da cotesto sistema di giudizî consiste nell'attribuire che fa il pubblico alla Commissione giudicante la colpa e la responsabilità di tutti i disastri teatrali. Se un'opera scelta e premiata non resiste lungo tempo alla prova della rappresentazione, o non riesce a conseguire l'applauso di tutti i pubblici italiani, suonano da ogni parte le rampogne e i

motteggi di tutti i sapienti del poi, all'indirizzo dei Commissarî inetti, ignoranti... e mal fidi. Se un lavoro condannato ed escluso dal premio cade sotto l'unanime riprovazione degli spettatori, l'autore e i suoi amici non mancano di addossarne la responsabilità alla preventiva sentenza che lo ha messo in mala vista e ha preoccupato i cervelli del pubblico. Se poi una produzione respinta dal concorso trionfa; se fra i reietti uno solo, per caso, scappasse fuori tutto a un tratto *grand'uomo* (chi sa che razza di grandi uomini ci serba l'avvenire in teatro), la Commissione giudicante è bell'e spacciata.

E quei casi sono frequenti sempre; più frequenti assai quando c'entra di mezzo la deliberazione di un corpo costituito. Tutto quello che sa di sentenza fa nascere una gran voglia di ricorrere in appello. E il pubblico, chiamato a rivedere i responsi dei giudici del primo grado, è sempre severo... per i giudici. Il pubblico è oppositore per indole, per vezzo, per capriccio.

Ecco l'indagine per la quale ci soccorrono in più larga misura gli ammaestramenti dell'esperienza; e in ordine alla quale ci verrà fatto più facilmente di renderci conto dei resultati ottenuti fin qui col sistema dei premi.

Il premio governativo — instituito in Toscana dal Barone Bettino Ricasoli con un Decreto-legge del 15 Marzo 1860 — fu con varia vicenda effettivamente conferito ogni anno, fino al 1878; secondo il parere, scritto e pubblicato per le stampe, di una Commissione composta di dieci membri nominati dal Ministro della pubblica istruzione. Il premio messo a concorso secondo le norme del Decreto d'istituzione, modificate più tardi dal R. Decreto 6 Aprile 1870 (n. 5617), si divideva in due parti: una di lire duemila, l'altra di lire mille;

e saviamente era destinato alle due migliori produzioni nuove, *effettivamente rappresentate nel corso di ciascun anno sui teatri di Firenze; anche se prima, ma non più addietro dell'anno precedente fossero state prodotte in altri teatri d'Italia, alla sola condizione che non avessero concorso ad altri premî.*

Era quello dunque uno dei concorsi della prima maniera: cioè di quelli che escludono ogni deliberazione preventiva e ogni giudizio dato sopra semplice lettura. Che anzi, stabiliva per patto agli autori concorrenti l'obbligo della rappresentazione; e ai Commissarî l'obbligo di assistere personalmente alla rappresentazione medesima, e così di farsi pubblico insieme agli altri spettatori e subire tutti gl'influssi e le emozioni della moltitudine.

Non è adesso espediente di esaminare se tutte le produzioni premiate a quei concorsi meritassero davvero l'onorifica distinzione e l'aiuto di cui fu loro largo il Governo, sulle proposte della Commissione giudicante. Io, per esempio, dalla qualità delle persone scelte a cotesto ufficio e più ancora dal fatto dell'applauso con cui tali opere furono accolte al tempo della loro prima comparsa sulle scene, voglio lasciarmi persuadere che la scelta fu provvida e inspirata a sane considerazioni artistiche. Del resto più equa sentenza pronunzierà sull'argomento colui che scorrendo dopo tanti anni l'elenco delle produzioni premiate, verificherà quante di loro vivono tuttavia di onorata e dignitosa vita sul teatro nazionale.

Questo solo interessa alla odierna discussione mettere in sodo: che il premio conferito dal Governo non servì mai a incoraggiare, a produrre, a portare sulle scene un autore veramente esordiente, che si giovasse di quell'aiuto per movere i primi passi nell'arringo drammatico; nè a rivelare un ingegno fino allora sconosciuto; nè ad aprire una via nuova al teatro nazionale.

Conseguirono il premio autori già per lo innanzi favorevolmente noti al pubblico italiano: i quali anche senza quella consacrazione del loro merito, senza quel sussidio concesso all'opera loro, avrebbero nella stessa misura contribuito al progresso e allo sviluppo del nostro teatro drammatico.

Tanto è vero che dal 1878 in poi; nei dieci anni in cui quel premio rimase regolarmente inscritto nel bilancio dello Stato, ma pel concorso di varie circostanze non venne più conferito; nè la produzione teatrale si rallentò, nè il numero degli autori esordienti diminuì, nè — salvo poche eccezioni, e non di scrittori bisognosi e lottanti colle difficoltà della vita — alcuno si lamentò, nè quasi si accorse, della mancanza di cotesto sussidio.

È lecito trarre da simili fatti accertati e innegabili un altro argomento meno favorevole al sistema delle premiazioni. Ed è che quel sistema poco o nulla giova allo scopo pel quale viene istituito, non soccorre i deboli, non rivela e non sostiene le vocazioni, non prepara e non favorisce un provvido mutamento nelle condizioni del teatro. I premi riescono ad impinguare la parte già abbastanza larga che gli autori più provetti e più esperti si fanno nella somma ogni anno disponibile per l'acquisto di nuove produzioni... e niente di più.

Il tentativo iniziato dal Governo della Toscana, fu in questi ultimi trent'anni proseguito coraggiosamente da private associazioni e da non pochi cittadini generosi; ma non dette miglior frutto nemmeno con varî metodi escogitati per renderlo più fecondo e più profittevole. Di tali esperimenti giova ricordare alcuno fra i più importanti e più esemplari.

Nei primi giorni dell'anno 1872 si radunò a Firenze una *Società per l'incremento del teatro comico in Italia.* Era composta

di cittadini egregi, di artisti meritamente applauditi, di critici autorevoli, e di persone animate dai più nobili intendimenti. Ella annunziava di proporsi uno scopo modesto ed eminentemente pratico: aprire più larga, più agevole la strada del palcoscenico agli autori esordienti che spesso hanno da combattere con un capocomico avaro, o pregiudicato, o insipiente; e nel tempo stesso venire in soccorso dei capicomici più volenterosi ma non abbastanza fortunati per permettersi il lusso di tentativi frequenti e pericolosi. E prometteva a quei capicomici un tributo di trecento lire per ogni produzione *scelta* dalla Società e presentata da lei, che fosse decorosamente portata alla scena e prodotta al pubblico; qualunque potesse essere l'esito della prova, e senz'obbligo di spingere l'esperimento al di là della prima rappresentazione.

Era, sotto nuove forme, una specie di concorso della seconda maniera: di quella cioè che si fonda sul giudizio di una Commissione *deliberante* intorno alle opere drammatiche presentate alla gara *prima* che al cimento della scena.

Il Municipio di Firenze, sollecitato dai promotori — che erano tutte persone agiate e disposte a contribuire anche del proprio le somme necessarie al regolare andamento della Società, — promise dal canto suo un contributo di diecimila lire all'anno. Alamanno Morelli, il cui nome si trova sempre scritto sopra ogni pagina che ricordi i fasti del teatro italiano, consentì, sebbene repugnante e poco fiducioso, a tentare la prova; impegnandosi per conto suo a pagare e a mantenere in repertorio le produzioni scelte dal Comitato di lettura sociale che ottenessero l'applauso del pubblico fiorentino.

Le dolci speranze, le rosee illusioni, durarono poco più di un mese. I primi due esperimenti, compiuti con lavori di commedio-

grafi già noti e a ragione stimati nella repubblica delle lettere, sortirono esito piuttosto risibile che disastroso. I fischi permisero appena che la rappresentazione procedesse fino all'ultima scena!...

Si fece un ultimo tentativo con un *Proverbio* in un atto e in versi, che andò benino... fu applaudito e replicato... solamente si trovò che era il quarto atto di un vecchio dramma francese, tradotto liberamente — forse con troppa libertà — e accomodato per la circostanza. La società aveva speso qualche migliaio di lire per proteggere i signori Dumanoir e Dennéry, *ad incremento del teatro comico italiano;* per portare al teatro Niccolini di Firenze nel 1875 il quarto atto di un dramma recitato alla Porte Saint Martin di Parigi il 16 novembre 1844; per presentare al pubblico un lavoro che un autore italiano aveva tolto all'opera di due scrittori francesi... i quali ne avevano rubato l'argomento ad un dramma di Victor Hugo!...

Dopo la terza disgrazia il Municipio di Firenze disdisse il suo contributo, Alamanno Morelli sciolse il suo impegno, la società si ripose in tasca i quattrini e i propositi, rientrò in casa sua, si sdraiò placidamente sopra un divano... e morì.

Nel 1878, dopo la chiusura dei lavori del secondo Congresso drammatico italiano (e lasciamo così da parte, perchè dovuta all'iniziativa di un capocomico, la gara indetta da Alamanno Morelli in seguito ai voti manifestati in Udine durante il primo Congresso), si costituì in Milano una vasta associazione, una *Giurìa* nazionale, diretta all'intento medesimo di favorire lo sviluppo del nostro teatro; il cui statuto fu discusso e approvato nella seduta del 2 marzo di quell'anno. I nomi dei promotori, la chiara fama degli scrittori eletti a costituirne il seggio, davano fidanza che se pure qualche cosa di buono poteva sperarsi da una simile impresa,

questo qualche cosa si sarebbe conseguito per opera loro. Il *Giurì drammatico* faceva appello alle volontarie elargizioni di tutti gli amatori e cultori dell'arte rappresentativa; e queste non gli mancarono, specie in quella nobile, ricca e generosa Milano che risponde sempre con meraviglioso e inesauribile entusiasmo alla voce di chi addita una gloriosa meta da raggiungere. Si chiamarono cooperatori e corrispondenti in ogni città d'Italia, si crearono uffici, si accaparrò il concorso di sei capicomici fra i più accreditati ed illustri, si promisero premi agli autori, e diplomi onorifici e ricompense in danaro agli attori. La società disponeva così di larghi mezzi pecuniarî, di una universale fiducia inspirata alla reverenza e all'affetto di tutta Italia per gli eletti ingegni e per i nobili cuori che l'avevano instituita e che ne assumevano la direzione.

Inutile e ozioso sarebbe oggi indagare pel qual viluppo di casi impensati, per qual combinazione di circostanze intrinseche od estrinseche, il *Giurì drammatico italiano* visse per circa tre anni una vita operosa ma travagliata, procurò non poche e immeritate amarezze ai suoi iniziatori; e si spense senza lasciare eredità alla scena drammatica del nostro paese. Qualche frutto ne ritrasse la repubblica delle lettere nel sorgere di quella associazione fra gli autori che pur tuttavia si occupa utilmente di stabilire e di generalizzare la giurisprudenza e la prassi dei diritti di proprietà sulle opere dell'ingegno; ma il teatro non ne risentì alcun apprezzabile giovamento. Appena una piccola produzione in un atto rimase acquistata al repertorio teatrale; e fu con quel premio ricompensato un autore esordiente che mai più ricomparve sulle scene, mostrando così che l'incoraggiamento era inutile. E dicono che il tentativo costasse qualche cosa come una somma di duecentomila lire!

Per chiudere la serie dei più memorabili esperimenti, resterebbe a narrare brevemente la storia di quella romana *Società per l'acquisto la tutela e l'incoraggiamento delle opere drammatiche in Italia,* che nata verso la metà dell'anno 1882, morì di morte angosciosa nei primi mesi dell'anno corrente, dopo avere suscitato nella stampa, nelle sfere governative e municipali, nel microcosmo scenico e nel pubblico, tanto clamore di magnifiche promesse, e tanto strepito di bizzose e non sempre leali discussioni.

Ma delle vicende di cotesta società, e degl'insegnamenti che ne scaturiscono, mi tornerà più acconcio tener parola nell'esame di altre proposte, che stringono più da vicino il nostro argomento. Basti per adesso accennare che nell'esercizio del primo triennio, quel sodalizio, animato dalle migliori intenzioni, affidando ad un Comitato di lettura l'incarico di scegliere e di acquistare nuove produzioni da portare al cimento della scena, spese in cotali acquisti una somma di centoquarantamila lire: tenendo conto soltanto delle opere originali ed inedite di autori italiani, molti dei quali esordienti ed ignoti. Però le produzioni acquistate o non incontrarono lieta fortuna, o non giunsero fino alla ribalta perchè si chiarirono insufficienti a sostenere la rappresentazione, o giacquero dimenticate negli scaffali per le peripezie cui andò soggetta la Società. Altri ne accusò la improvvida ed inesperta Amministrazione, altri le stravaganze della Compagnia; altri ancora l'ostilità sistematica, ostinata, e dispettosa del pubblico e della critica. Fatto sta che per alcuna di quelle cause, o per tutte insieme, così gli alti proponimenti iniziali come le più modeste aspirazioni consecutive fallirono; la società ebbe contro di sè i suoi stessi membri, i suoi ausiliatori, gli artisti da lei stipendiati, i critici onesti e i disonesti, gl'imparziali e i pregiudicati, i buoni e i cattivi; indignò

i capicomici, scontentò gli autori, e trattò male il pubblico... che le rese, largamente, il contraccambio.

Mai fu compiuto sulla scena esperimento più concludente e più decisivo. Nè in Italia, nè in Francia, nè altrove si vide mai una schiera di gentiluomini più degni, inspirati a più generosi intendimenti, consacrare alla fortuna del teatro nazionale un cumulo più importante di forze, nè profondere capitali maggiori, nè raccomandarsi a intelligenze più elette, nè durare più lungo tempo, senza aiuti, senza privilegi, senza favori... contro tutti gli ostacoli, malgrado tutte le avversità... a lottare per l'onore della bandiera. L'insuccesso fu completo; il teatro italiano registrò un'altra sconfitta.

Tiriamo le somme... senza neppure trattenerci a ricordare i più umili ma non meno generosi conati che presero nome dal premio Ristori, dal premio Scotti, dai concorsi della città di Torino, di Brescia e di Bologna, da cento altre gare di pubblica e di privata iniziativa. Dal 1872 al 1888, e così in dodici anni, senza il concorso nè il sussidio del Governo, si sono spese in premiazioni ed in acquisti di opere drammatiche, giudicate alla lettura eccellenti, oltre seicentomila lire; vale a dire un po' più di cinquantamila lire all'anno; quante dalla iniziativa privata, esclusa quella dei capicomici, non ottennero mai gli autori di opere drammatiche nè in Francia, nè in altri paesi.

E tuttavia si lamenta la condizione disagiata e trista degli scrittori, si inneggia alle passate fortune dei *poeti di teatro* (!...) e si grida forte alla decadenza, alla miseria, alla ruina imminente della scena di prosa.

Io mi sento solleticato da una gran voglia di ridere quando ascolto coteste lagnanze. Certo non voglio negare che il teatro di

prosa abbia oggi, come ebbe pur sempre, più d'un male che lo travaglia, più d'un vizio che lo deturpa... tal e quale come tutte le persone grasse, pasciute e prosperose che pur soffrono di qualche incomodo, e pagano il fio di qualche peccataccio mortale; malanni inseparabili dall'umana natura. E ho creduto sempre, ed ho sempre sostenuto — quando fui libero di esporre francamente la mia propria opinione — che in certe malattie ottimo consiglio è lasciar l' ammalato a se stesso. Il medico specie se è un *medico fiscale,* lo ammazza addirittura; le medicine lo travagliano e lo spossano. Se ha le viscere sane, guarirà da se.

Ma non tutti sono del mio parere; testimoni le mille voci che implorano l'intervento del Governo nelle faccende del teatro. Molti non credono che convenga al Governo di un libero paese disinteressarsi affatto dalle sorti di questa che è pure una delle più splendide, delle più popolari, delle più vive forme dell'arte. E ripetono continuamente: se il male è costituzionale, se il vizio è organico lo sentenzieranno i posteri: a noi preme non si dica che fu abbandonato il teatro drammatico senza nemmeno l'onore di un consulto. Così nacque — almeno io suppongo — nella mente dell'onor. Guido Baccelli, l'idea d'instituire, presso il Ministero della Istruzione pubblica, quella *Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica*, della quale anch'io faccio parte, in cui tutte le opinioni sono rappresentate, e che di tanto in tanto è chiamata non già a risolvere ma semplicemente a studiare tutte le questioni che riguardano il teatro in Italia, tenendo conto così dei voti espressi dai suoi membri come delle manifestazioni dell'opinione pubblica intorno all' importante argomento.

E perciò, nella questione dei premi governativi, — opinando che se non fecero buona prova non è ugualmente accertato che

producessero un danno, e che anche a loro non fosse dovuta una parte di merito nelle vicende che in poco più di trent'anni condussero la scena di prosa a vita almeno più comoda e più decorosa, — la Commissione consigliò il Ministro ad eseguire scrupolosamente la legge del Bilancio, almeno per gli ultimi cinque anni decorsi, erogando in premi la somma che ai premi era destinata, e che restava giacente nelle casse dello Stato in seguito alla interruzione dei Concorsi. Solo aggiunse il voto che il programma del concorso venisse modificato, e accomodato ai tempi nuovi: accumulando in due soli premî più importanti i residui di molti piccoli non conferiti; quasi a fare novello esperimento di una vecchia forza mettendola in azione tutta insieme piuttosto che divisa in frazioni. Dai resultati della nuova esperienza si trarrà insegnamento e profitto per consigliare al Governo di mantenersi in quella via; o per proporre senz'altro l'abolizione dei premî, volgendo ad altro provvedimento più utile e più pratico, l'annuo stanziamento mantenuto nel bilancio dello Stato.

Ma la protezione che certi autori drammatici, e la lunga schiera de' loro inconsapevoli o illusi seguaci, domandano al Governo, non è la protezione limitata, meschina e intermittente, che si estrinseca nei concorsi a premio.

Infatti, al primo annunzio che il Ministero della Istruzione pubblica, sul conforme parere della Commissione referente, apriva una gara fra gli autori per conseguire due premî, uno di diecimila, uno di cinquemila lire, molti si affrettarono a biasimare tale risoluzione. Parve che restituendo quella somma alla sua vera e immutabile destinazione, eseguendo scrupolosamente la legge del

bilancio, e chiamando gli autori drammatici a esercitare un diritto quesito derivante a loro profitto dalle deliberazioni del potere legislativo, il Ministro avesse capricciosamente inflitto ai cultori della letteratura teatrale un castigo, una punizione, un'offesa. Ippocrate non rifiutò con maggiore indignazione i doni di Artaserse!...

Egli è che si vuole una protezione più larga, un sussidio più costante; e conseguentemente una ingerenza più diretta e più attiva da parte del Governo nelle faccende del teatro di prosa.

Quanti asseriscono che tutto va male sulle nostre scene, che il teatro non dà pane a chi lo esercita, che la produzione langue perchè gli scrittori sono le vittime degli speculatori e degl'impresarî rapaci e ignoranti, che le Compagnie vanno peggiorando perchè si disperdono le tradizioni e gli esempi; tutti invocano l'intervento del Governo, affinchè corra in aiuto della povera *arte* strapazzata e vilipesa, e chiedono al Ministro che l'accolga sotto le grandi ali dell'autorità vindice e tutelare.

Non è un fenomeno nuovo, nè isolato — pur troppo — che in tempi liberi, in un paese libero, mentre da ogni lato si magnificano, e magari non di rado si esagerano, i benefizî della libertà, si ricerchi poi ansiosamente, affannosamente, la tutela, l'impulso e la direzione governativa appunto per quelle manifestazioni dell'attività umana che al concetto della libertà piena e sconfinata parrebbero più rispondenti.

Quando siffatta tendenza si manifesta nell'industria o nel commercio, ella fa capo al protezionismo, ai diritti e alle tariffe differenziali, che col desiderio sincerissimo di favorire lo sviluppo della ricchezza e la prosperità della nazione si risolvono in un privilegio ingiustamente attribuito ad una classe di cittadini e in un pregiudizio esteso per ministero di legge a tutti gli altri.

Quando invece cotesta corrente si rivela nelle questioni dell'arte, ella mena con sè, fatalmente, effetti ancora più disastrosi; crea una distinzione artificiale e forzata fra l'una e l'altra delle Arti belle; poi fra un genere e l'altro della stessa Arte, in ultimo fra l'una e l'altra schiera di artisti che coltivano lo stesso genere.

Non si saprebbe, in tesi di principî astratti, comprendere come e perchè il teatro drammatico possa e debba avere, di fronte al Governo, maggiori e più estesi titoli di benemerenza, di quelli che competano alla letteratura in generale, all'arte considerata in tutte le sue svariatissime forme, dalla poesia estemporanea alla coreografia, dalla pittura all'intaglio; e poi alla scienza, all'agricoltura, all'industria, al commercio.

Si dice, è vero, che l'Arte drammatica interessa più da vicino l'autorità perchè agisce più direttamente sulle masse, perchè esercita un'influenza più pericolosa sul popolo... ma cotesta non è tesi di diritti, sibbene di doveri, e farebbe capo ad una restrizione di libertà piuttosto che ad un allargamento di protezione. Si aggiunge ch'ella contribuisce in ampia misura al decoro ed al lustro del paese; ma il poeta epico, il pittore, lo storiografo, il romanziere, l'astronomo, l'architetto, e il chimico, e il costruttore navale giovano il lustro e il decoro della patria almeno quanto l'Autore drammatico, e non chiedono per questo al Governo aiuti e privilegi speciali.

Il Governo è una istituzione sociale, politica e amministrativa, nata, fatta e pagata apposta per assicurare a tutti il libero esercizio delle facoltà consentite dalla legge, in misura rigorosamente uguale, senza preferenze e senza simpatie.

Che l'arte come tutte le altre manifestazioni dell'operosità umana, debba essere abbandonata alla iniziativa privata, sembra

una verità intuitiva e dimostrata *a priori* anche per un altro ordine di considerazioni e di idee. Lo Stato artista, il Governo iniziatore e moderatore dell'arte, non si comprende e non si può nè si deve desiderare. Il Governo è sempre un ente morale complessivo, composto di un certo numero d'individui che debbono avere le stesse idee — o presso a poco — in fatto di politica e di amministrazione; ma che in fatto d'arte possono professare, e professano le più discordi e le meno conciliabili opinioni. Fra l'arte come la intende il Ministro della Pubblica Istruzione che la promuove, e l'arte come la vagheggia il Ministro dell'Interno che la sorveglia... o il Ministro delle Finanze che la dovrebbe pagare... ci può correre un abisso. Chi metterebbe d'accordo que' due o tre rappresentanti dell'autorità il giorno in cui dovessero concorrere con voto uguale a stabilire l'indirizzo da dare all'arte contemporanea?... E la natura umana è fatta per modo che ognuno agogna sentenziare di più intorno alle materie di cui s'intende meno; talchè non sarebbe impossibile che in questione di principî artistici, trionfasse più spesso il parere del Ministro delle Finanze che quello del Ministro dell'Istruzione pubblica.

E poi i Governi passano e l'arte resta; i Governi mutano e l'arte dura immutata... nella sua essenza, bene inteso, chè quanto ai criterî ed ai modi, essi sono pur troppo contingenti e mutabili; ma per cause e per ragioni tutte differenti e contrarie a quelle che determinano i cambiamenti politici.

Pur si dirà: nessuno propugna la tesi paradossale dell'onnipotenza governativa in materia artistica. Si domandano ai Ministri aiuti, sussidî, protezioni; e non oracoli nè ordini.

I Governi però non possono e non debbono farsi iniziatori e aiutatori di checchessia, senza assumerne in pari tempo e in certa

guisa la direzione e la responsabilità. Un Ministro favorisce e aiuta l'arte col danaro pubblico (chè non c'è altro modo di venirle in soccorso), per certi dati fini di pubblica utilità; altrimenti apparirebbe dilapidatore ed inetto. Onde è che necessariamente si fa legislatore e giudice dei mezzi che crede più adatti a raggiungere cotesti fini; prima perchè è suo dovere giustificare la spesa colla dimostrazione dell'utile conseguenziale; poi perchè non garba a nessuno che altri profonda i suoi danari in modo contrario ai suoi intenti e a'suoi convincimenti. Ora il Ministro può ingannarsi intorno al fine, o sbagliare nella scelta dei mezzi, o andare errato su tutte e due le questioni; ma finchè paga, e detta delle norme che hanno da essere osservate, ha ragione lui. Cotesti fini, cotesti mezzi, possono parere ottimi ad un Ministro, e pessimi al suo successore. Anzi c'è da scommettere che la faccenda andrebbe presso a poco così. Ad ogni cambiamento di Ministero avremmo allora un cambiamento d'indirizzo artistico; e sarebbè un guaio grosso.

Queste possono sembrare ad alcuno fisime e fantasticherie di cervelli paurosi, eppure sono eventi possibili, e troppo spesso furono fatti compiuti. Nulla v'ha di più antiartistico d'un Governo, perchè chi dice Governo dice legge, regolamento, disposizione obbligatoria; e non c'è cosa che più dell'arte aborra le disposizioni obbligatorie, i regolamenti e le leggi... perchè chi vive al Governo vive lontano centomila miglia dall' atmosfera serena, spensierata, irresponsabile e capricciosa dell'arte... perchè il Governo tocca la terra coi piedi, e l'arte vaga colla testa per le nuvole. Così mi lusingo aver dimostrato per quali ragioni l' idea di un Governo artista e protettore dell'arte non mi entra assolutamente nel cervello.

Aggiungo poi che se lo potessi comprendere, non lo saprei desiderare. Ci è al mondo qualchecosa di più tristo, di più stupido, e di più pericoloso dell'arte soggetta all'arbitrio d'un padrone che paga... è questo qualche cosa è l'*arte officiale,* l'arte patentata, l'arte che si esercita coll'approvazione dei superiori. Ch'ella sia buona o cattiva, poco importa; ella avrà contro di sè tutte le anime ardenti, tutti gli spiriti gagliardi, tutte le intelligenze insofferenti di giogo; vale a dire tutti gli artisti veri, inspirati e potenti... e raccoglierà sotto le sue bandiere quei soli che si chiamano sempre felici di trascinarsi sopra una falsariga; i deboli contentissimi di trovare un appoggio, i grulli beati di risparmiarsi la fatica di pensare; ossia, in altre parole; i mediocri, i pusilli, i mestieranti... gli eunuchi.

Chi accetta la protezione si lega una catena al piede. Chi conduce l'arte a stare a casigliano col Governo, risparmierà la pigione; ma non potrà fare a meno di usare certi riguardi al padrone di casa. Chi accetta dieci lire — dieci lire sole di sussidio — da un Ministro; non deve sorprendersi se vede entrare in casa sua un ispettore, un segretario, una persona molto educata, coi guanti e la croce all'occhiello, che colle forme della più squisita cortesia, gli rammenta com'egli debba almeno per dieci lire di riconoscenza a chi gli ha fatto del bene...

Quando alcuno si attenti a concedere al Governo una parte anche piccola di autorità nel mondo dell'arte, subito quella parte si gonfia e cresce in proporzioni straordinarie. Un anno dopo ci sarà in paese l'arte governativa; legale, ortodossa... decorata; e l'arte eretica, perseguitata e ribelle; perchè dove entra il Governo, entra

subito con lui irrimediabilmente la politica; e chi maneggia a suo talento i denari e le influenze, fa presto ad abusare degli uni e delle altre. Allora i criterî direttivi dell'azione tutelare mutano in un batter d'occhio; e quel che è peggio mutano da ambedue le parti, così da parte di chi distribuisce i favori come da parte di chi ambisce ad ottenerli. E l'antagonismo si comunica rapidamente anche al pubblico; l'arte non combatte più nelle scuole ma nei partiti, si fa della drammatica di maggioranza e della drammatica d'opposizione, si applaude e si fischia in favore o contro di un Ministero. Poi, come piace a Dio o alla Camera dei Deputati, il Ministero muta, e l'arte fa un capitombolo.

Questo è vero, s'intende, più particolarmente per le nazioni che si governano col sistema rappresentativo e costituzionale. Gl'innamorati del passato — quelli che al sorgere d'ogni discussione artistica intuonano il panegirico all'*età dell'oro* e richiamano in ballo la gloria del secolo di Augusto e lo splendore dei tempi Medicei — dimenticano o fanno le viste di dimenticare che a quei tempi la somma del potere era tutta nelle mani d'un Sovrano assoluto: il quale ove all'ingegno, al gusto, al retto sentimento critico avesse accoppiato la volontà, era padrone d'imporre a tutti le sue simpatie personali e di spendere a suo modo i danari proprii e quelli dello Stato.

Ma nei Governi costituzionali, dove il Sovrano non ha a sua disposizione che una povera *lista Civile* ipotecata a tutte le miserie e a tutti gl'infortunî del paese; dove i Ministri passano come meteore, e le Assemblee legislatrici mutano come camaleonti; dove i danari si spendono secondo il voto e sotto il sindacato di cento e cento persone diverse che oggi ci sono e domani se ne vanno per far posto a cento altre; l'esercizio pratico della protezione alle arti belle casca di botto nelle mani di impiegati subal-

terni che se n'intendono come gli elefanti del minuetto; e passa per la trafila delle Commissioni, degli Uffici, degl'Ispettorati, delle Accademie; e obbedisce al capriccio e all'insipienza della *burocrazia* — barbara come il suo nome volgare — quando pur non finisce in balìa degli anonimi funzionarî inferiori.... che ne fanno un botteghino.

A persuadersi che queste non sono chimere ed esagerazioni; che in fatto di protezione governativa si sa sempre dove si comincia e non si sa mai dove si finisce, basta prestare attenzione a quanto è succeduto e succede in Francia... in quella Francia che tutti, da un pezzo in qua, citano imprudentemente a modello ogni volta che si parla di teatro.

Qualche anno addietro, un assiduo ricercatore di documenti relativi alla storia del teatro francese, il signor Giulio Bonassies, *ancien attaché à la Direction des beaux arts,* pubblicò a Parigi una serie di volumi intorno alla *Storia amministrativa* degli spettacoli teatrali. Bisognerebbe leggerli tutti per guarire dalla malattia di desiderare al teatro l'aiuto e la protezione del Governo.

Anche in Francia si cominciò col soccorrere, col proteggere, col difendere l'*arte*... e sono stati pochi quattro volumi a raccontare come si finì; a riandare la storia de'soprusi, delle prepotenze, delle persecuzioni, dei sequestri, delle angherie cui fu campo il palcoscenico. Stabilito per legge il genere delle rappresentazioni in ciascun teatro; per legge determinato il numero degli atti permessi a ciascuna rappresentazione; alla legge attribuito il diritto di autorizzare per ciascuna Compagnia la recitazione della prosa

o dei versi; dalla legge imposto ad ogni *spettacolo parlato* il numero dei *personaggi parlanti*. Donde le mille invenzioni dei capicomici per bucare i regolamenti. Talvolta s'indusse nella favola un personaggio soprannumerario che gestiva in pantomima... poi, proibito anche il gesto, gli si fece recare in mano un cartellone colle parole scritte... più tardi, proibito il cartellone, si distribuì agli spettatori in platea la *parte* stampata, pregandoli a ripeterla ad alta voce... E ad ogni nuova invenzione, nuovi processi, nuovi giudizî; e carcere, e multa, e chiusura del teatro, ed esilio dell'autore, e rovina del capocomico, e intervento armato degli esecutori di giustizia sul palcoscenico.

Roba vecchia — si dirà — storia antica!... Verissimo; ma a buon conto la storia del teatro nostro non ha mai registrato simili stravaganze. E per mutare di tempi e di costumi l'indole dell'ingerenza governativa nel teatro francese, non ha cambiato affatto. Se ne cerchino le prove nella celebre prefazione di Alessandro Dumas, il giovane, alla ristampa della *Dame aux camélias*. Si vedrà in quelle pagine come il Governo riuscisse ad impedire prima del 1852, la rappresentazione del dramma scritto fino dal 1849. La censura lo trattiene negli uffici del Ministero oltre un anno; poi il Ministro Faucher lo proibisce e il signor Di Persigny, allora Deputato, si adopera invano perchè la proibizione sia tolta; il ministro De Morny lo permette; ma gl'impiegati del Ministero mettono il permesso in quarantina; finchè il Persigny, diventato Ministro anche lui, lo riproibisce daccapo. Ci volle l'intervento dell'Imperatore in persona... e bastò per l'appunto.

Sarebbe facile moltiplicare le citazioni all'infinito. Victor Hugo messo all'indice, il Legouvé cacciato via col suo manoscritto delle *Deux reines*, il Barrière costretto a rinunciare alla rappresenta-

zione del suo *Malheur aux vaincus,* il Ponsard tenuto quattro anni alla porta col suo *Galilée*... Le vicende lagrimevoli del povero Déroulède, e della sua *Moabite,* accettata e non rappresentata mai, sono vicende di ieri, e l'autore le ha raccontate in una prefazione che resterà memorabile negli annali della letteratura.

E questo riguarda unicamente la politica... ma non è tutto. Chi legge da dieci anni a questa parte i *feuilletons* ed i libri che si pubblicano in Francia, impara presto che le somme dei sussidî governativi non vanno già adoperate a profitto dell'arte propriamente detta; ma si sprecano nelle meraviglie e negli splendori della *mise en scène.* nelle macchine, nei *trucs,* negli accessorî, talchè, con tutto il sussidio, bene spesso i direttori falliscono e chiudono il teatro. Vero è che quando fanno fortuna, l'arte non ci guadagna proprio nulla. A giudizio dei critici più autorevoli, il sussidio governativo è quello che ha la colpa dell'invasione e del trionfo dell'operetta, della *féerie,* della *pièce à femmes*... è il sussidio governativo che ha sulla coscienza il traviamento del gusto nel pubblico e sulla scena.

E intanto il Governo, perchè largisce un sussidio, si crede in diritto d'imporre ai suoi teatri mille restrizioni non solo nella scelta dei lavori, ma anche nella *scrittura* degli artisti, nella distribuzione delle parti, nella composizione dei Comitati di lettura, e regola la formazione dei *ruoli di recita;* talchè l'autore di un opera a gran fatica letta ed accettata aspetta — per vederla rappresentare — il buon piacere del Ministro; per quattro anni come il Dumas, per quindici come il Sardou, per venticinque anni come il Membrée!!!...

A tali considerazioni i fautori della protezione oppongono un argomento solo; desunto da quella ch' essi proclamano la flori-

dezza attuale, la presente prosperità, del teatro francese. Vedremo fra poco quanto essi siano lontani dal vero nel panegirico che ripetono tanto volentieri. Ma fosse pur quella la verità, resterebbe a dimostrare che il prosperoso sviluppo della letteratura drammatica in Francia, è dovuto all'azione governativa e non all'indole degli ingegni, alle condizioni speciali del paese, ai costumi del pubblico che frequenta il teatro. Perchè l'esempio della Francia potesse essere profittevole all'Italia, bisognerebbe provare che l'aiuto governativo sarebbe efficace a creare nel paese nostro un centro unico, enorme, preponderante come Parigi; che il sussidio ministeriale potrebbe dare alla lingua italiana l'universalità che ha la francese; che quel soccorso persuaderebbe le nostre principali città di provincia ad accettare senza opposizione le sentenze artistiche della capitale. E poi?... Che si sarebbe ottenuto?... Forse per questo la vita economica del teatro italiano rassomiglierebbe alla vita economica della scena francese; rimanendo ferme, pur troppo, le condizioni economiche respettive delle due nazioni? È inutile affatto provarsi con mezzi artificiali a turbare l'equilibrio fra le parti di un tutto omogeneo. Una *Madame Angot,* scritta e rappresentata in Italia non frutterebbe all'autore ottantamila lire in pochi mesi, se non quando i *Miserabili* di un romanziere italiano potessero essere acquistati da un editore al prezzo di trecento mila lire; se non quando fra noi un Ministro avesse centomila lire di stipendio, e l'inventore di una macchina nuova o di un nuovo colore per la tintoria guadagnasse un milione colla vendita del suo segreto.

Cotesta legge di proporzione e di equilibrio, immutabile, eterna, è superiore a tutti i miserabili e superbi conati dell'artifizio umano; e l'azione del governo, in tutte le varie sue forme, può

soltanto per un momento incepparne la libera e universale esplicazione... ma tale effetto temporario riesce piuttosto a rovina e a vergogna delle arti che argomenta tutelare, proteggere e favorire.

Il Governo è un ente astratto; i governanti e quelli che da loro ricevono il mandato di rappresentarne l'autorità, sono uomini, schiavi delle idee, delle passioni, dei rispetti umani. Finchè tutti esercitiamo l'arte in condizioni di perfetta libertà, possiamo ammirare quello che c'è di bello, di grande, di sublime anche nelle forme artistiche meno rispondenti al nostro ideale; possiamo sentire profondamente nell'anima quel che c'è di umano e di nobile e di vero, nell'ateismo degli uni, nell'epicureismo degli altri, nel socialismo politico e civile di alcuni... ma se ci andiamo a riparare sotto le ali di pipistrello della protezione governativa, addio libertà, addio eclettismo, addio indipendenza dell'arte. Bisogna pensare alle convenienze, bisogna tener d'occhio l'ortodossia delle idee e delle forme che si producono al pubblico colla licenza e coll'aiuto dei superiori; bisogna badare a non impaurire chi paga a non iscandolezzare chi premia, a non contristare chi rivede i conti.

Ora, a parer mio, l'ho detto e lo ripeto: l'arte è un paese ribelle ad ogni principio di Governo. Non la so concepire senza libertà piena. Non ci voglio regolamenti, nè ispezioni, nè visite, nè distinzioni, nè diplomi, nè precetti. L'artista che crea è indipendente, è sovrano, è Re, è Dio. Lasciatelo fare. Non gli impedite una sola delle forme di manifestazione della sua potenza creatrice, colla scusa del rispetto, della deferenza, della riconoscenza al benefattore e al protettore. Lasciatelo fare... Che si presenti solo al giudizio del pubblico; e che da quel giudizio si appelli, se vuole, di-

nanzi a posteri; o si rida a suo beneplacito dei posteri, dei contemporanei, e degli avi. È nel suo diritto. A noi che abbiamo un ideale (Dio sa se è quello buono), la facoltà di criticare, di combattere l'artista libero sul terreno della libera discussione; a lui quella di tirare innanzi a modo suo, come se nulla fosse.

Così le battaglie dell'arte riescono feconde, e da quelle sorgono trionfanti il vero, il bello ed il buono.

E per questo mi sembra in tesi generale erronea e pericolosa l'opinione di coloro, che a vantaggiare e ad assicurare le sorti del teatro drammatico in Italia invocano la protezione e il sussidio del Governo.

Ma parlando in tesi generale, si fa quasi sempre una semplice discussione accademica, e nulla più. Ecco la rampogna che suona spesso e volentieri sulle labbra dei *pratici*, quando chi esamina la questione del teatro accenna a volerla studiare e ricercare sottilmente secondo i principî e le ragioni dell'arte. Non oso lusingarmi davvero che cotesto rimprovero mi sia risparmiato, a me che ho speso tante parole piuttosto a chiarire i punti oscuri e controversi del difficile problema che a suggerire espedienti per risolverlo.

Pur tuttavia ho fiducia di non aver compiuto opera vana. Il tema — dirò così: astratto e speculativo — che ho trattato finora, mi rese più agevole, grazie alla generalità de' suoi termini, di richiamare i miei lettori alle indagini e alle considerazioni che andai a mano a mano svolgendo, e alla dichiarazione netta e categorica di quei criterî che nella trattativa di un argomento più speciale troveranno adesso conveniente applicazione.

E l'argomento è questo... quale almeno si desume dalle parole di chi se ne fa banditore. Coloro che sollecitano dal Governo protezione ed aiuto pel teatro drammatico nazionale non domandano incoraggiamenti diretti per gli autori, non chieggono favori e privilegi per le produzioni teatrali, non intendono di ricominciare da capo i vani tentativi esperimentati finora con sì scarso profitto. Vogliono che si provveda alla dignità ed al decoro dell'arte rappresentativa con qualche cosa di serio e di pratico che la sottragga al capriccio di speculatori ignoranti, alla miseria di quella vita errabonda ch'ella mena oggidì col vecchio sistema delle Compagnie vaganti di città in città; vita da pezzenti e da zingari che atrofizza le intelligenze ed esaurisce le forze. Dicono — colle parole di una petizione ufficiale presentata fino dall'anno 1873 a S. E. il Ministro Correnti — che ormai « non si può più « far questione se all'incremento del teatro nazionale convenga meglio il sistema delle Compagnie nomadi o quello delle Compagnie « permanenti. L'arte nomade rappresenta uno stato d'infanzia, « da cui la maggior parte delle altre nazioni è uscita da un pezzo... « Le Compagnie nomadi sono un grave ostacolo al risorgimento « del teatro italiano ».

Io credo invece che la questione sia oggi più vivace e più ardente che mai: non solo in un paese come il nostro dove invece di un gran centro assorbente abbiamo tanto numerosi subcentri importanti per popolazione, per ricchezza e per gagliardia di vita artistica e civile; ma ancora nelle nazioni costituite molto diversamente dalla nostra, dove la preponderanza di una gran capitale impone a tutte le provincie i suoi gusti e i suoi giudizî in ogni cosa. Tale almeno è la convinzione che mi sono formato leggendo attentamente e seguendo con infaticabile diligenza tutto

quanto da dieci anni almeno si pubblica, intorno alla questione del teatro, nei libri e nei giornali di tutta Europa.

In Italia il disegno di abbandonare il sistema attuale è più presto una chimera che una ragionevole speranza. La stessa configurazione geografica del nostro territorio; le tradizioni stesse, letterarie ed artistiche, delle varie provincie in cui si divide la Penisola; rendono necessario l'avvicendarsi di numerose Compagnie sulle scene dei teatri drammatici. Fosse anche possibile adottare diverso costume, non arrivo a comprendere quale utile scopo si ritrarrebbe da uno sforzo così penoso.

Questo continuo vagare de' nostri attori dall'una all'altra delle cento città d'Italia, ha di buono che ravvicina in qualche modo i pubblici dei più lontani teatri e ne fa, per quanto è possibile, un pubblico solo, un pubblico immenso; cui soltanto in cotesta guisa riesce di far conoscere tutte le produzioni dell'ingegno drammatico italiano e straniero e raccogliere il suo giudizio sul valore della produzione complessiva. Se così non fosse non saprei in quale altro modo si potrebbe ottenere che Napoli e Torino, Palermo e Venezia, Milano e Firenze, Genova e Bologna, vedessero portare alla scena nel minore spazio di tempo il maggior numero di produzioni nuove; nè mi vien fatto d'intravedere qual vantaggio ritrarrebbero gli autori dagli ostacoli insormontabili creati alla rapida circolazione delle opere loro. La varietà stessa e la non infrequente discordia de' giudizî giova all'arte che vive di lotte continue, e si affina e si perfeziona nei contrasti; poichè l'opera veramente meritevole, concepita e svolta nell'orbita della passione umana, trova le vie del cuore di tutti, riunisce — dopo un breve periodo di agitazione — in un solo consenso tutte le menti, e suscita unanimi acclamazioni da un capo all'altro della Penisola.

Nessuno potrebbe mai togliere la loro importanza respettiva ai teatri di quelle grandi città che serbano gelosamente il tesoro delle artistiche tradizioni; ma si riuscirebbe forse a menomare cotesta importanza, a render sempre più difficile, più rara, meno perfetta su quelle scene la rappresentazione de' nuovi lavori drammatici; e così a togliere ai loro autori una parte grandissima dei guadagni sperati, un argomento della loro fama, una conferma universale del loro valore.

Per mezzo delle nomadi Compagnie la civiltà artistica si diffonde negli angoli più remoti dello Stato, un'eco de' grandi centri arriva fino alla cerchia delle provincie più segregate; e la voce delle più lontane provincie giunge, ripercossa tra le quinte, fino ai più grandi centri del Regno.

Il pubblico di questo e di quel teatro rivede ogni tanto gli attori che godono delle sue simpatie, a cui lo legano le indimenticabili memorie delle più splendide solennità artistiche; e saluta con gioia que' vecchi amici che per lungo volgere di mesi e di stagioni il capriccio della sorte o l'interesse delle imprese aveva sbalestrato oltre monte e oltre mare. Li rivede cresciuti in fama, circondati da una giovane schiera di artisti novelli che muovono i primi passi sotto la loro scorta fedele profittando di quella dolce aura di simpatia che il pubblico non ingrato e non oblioso prepara sempre alle vecchie conoscenze. Li rivede e prende gusto a studiare in loro lo sviluppo e il progresso di quelle artistiche doti che li resero illustri; quasi orgoglioso di avere anche lui la sua parte di merito nelle profittevoli lezioni ch' essi hanno ricevuto dalla platea, e che sono tanto più assennate e più feconde di ottimi resultati, quanto più vario e diverso d'indole e di costume, e per differenti gradi di coltura distinto è il pubblico cui

gli artisti drammatici chiedono la consacrazione del loro ingegno.

E come agli attori che vivono sulla scena giova quel continuo passare di città in città, di teatro in teatro, scrutando i varî umori delle moltitudini e facendo tesoro della lunga esperienza; così giova al pubblico quel rápido avvicendarsi di tanti artisti e di tante Compagnie sulla scena locale; che lo aiutano a formarsi il gusto, e gli acuiscono l'intelletto, e per via di confronti lo rendono più oculato, più serio, e più giusto estimatore dei meriti di ciascheduno. Quel movimento incessante permette al pubblico ogni anno di passare quasi in rassegna tutto il personale della scena italiana, che colle finezze molteplici d' una interpretazione sempre nuova rende più dilettosi e più proficui certi studî d'analisi, certe minute osservazioni d'estetica, da cui scaturiscono ottimi insegnamenti e graditi ricordi per tutti.

È un errore di giudizio e di fatto l'asserire che l'*arte nomade* rappresenti uno stato d'infanzia da cui le altre nazioni sono uscite da un pezzo. Prima di tutto l'arte nomade non c'è. L'arte, quando corre per tutta la superficie della terra abitata, non è vagabonda, non è errante; è universale e cosmopolita; si muove entro la cerchia naturale della sua grande azione civilizzatrice, è sempre e da per tutto in casa sua, e sempre e per tutto fa quello che è creata e preordinata a fare: illumina, adorna, ingentilisce e sublima. Ci sono bensì degli artisti nomadi, e ci furono e ci saranno sempre e dovunque: apostoli del bello, evangelizzatori del vero, la cui missione, per piccolo che sia lo spazio ed umile il modo con cui la esercitano, non è meno alta e proficua all'umanità.

Non rammento che nè ora, nè prima d' ora, alcuna nazione vecchia o giovane, grande o piccola, felice o sventurata, abbia

commesso l' errore di vilipendere e condannare all' ostracismo i nomadi attori del suo teatro.

In Francia le Compagnie de' maggiori teatri parigini vanno nei mesi d'estate a fare il giro delle provincie e magari passano all'estero senza che nessuno ci trovi da criticare; e le Compagnie provinciali o straniere arrivano una volta ogni tanto a Parigi e sanno farcisi benissimo applaudire. Informino le celebri *matinées* organizzate dal signor Ballande al teatro della *Gaîté*, e i viaggi a Londra della *Comédie française*, e le *tournées* de'principali artisti per le città più importanti di Francia.

L'Inghilterra, l'Austria, la Germania, hanno in materia di teatro un ordinamento non diverso dal nostro; e le Compagnie della Capitale esercitano in quei paesi alternativamente in certe date stagioni i teatri di provincia, lasciando il posto alle Compagnie di provincia che danno un corso di rappresentazioni sulle scene della Capitale.

E del resto, qual valore dovrebbe attribuirsi all' esempio altrui ove l'esempio non potesse per nessun rispetto e in forza delle immutabili condizioni del paese, venire profittevolmente imitato? L'Italia non ha per adesso in nessuna città un pubblico di due milioni di spettatori, arbitro supremo del gusto e della moda, della fama e della fortuna; non ha tutta la sua vita artistica concentrata fra le mura della capitale; e questi non mi sembrano mali e difetti, sibbene fortune invidiabili e care; dappoichè a questa grande varietà di scuole l' arte italiana, in tutte le sue manifestazioni, andò debitrice dei più splendidi e più durevoli trionfi.

Per inaugurare anche in Teatro quella trista imitazione delle cose di Francia che da un pezzo in qua ci va annebbiando il cervello, noi dovremmo provarci a fare in Roma, in condizioni tanto

dissimili, quello che si fa a Parigi. Colà, otto o dieci Compagnie di cui una Legge dello Stato regola assai infelicemente i rapporti, danno opera in otto o dieci teatri principali al sistema della *divisione del lavoro* applicato alla meglio all' Arte drammatica. Ognuna di esse si affaccenda intorno ad un solo genere di rappresentazioni; mira alla specialità, si attribuisce il monopolio di certe produzioni teatrali per le quali si è creato e si mantiene un pubblico speciale, abbastanza fedele e numeroso. Presso di noi, dove la libertà del teatro esiste per davvero, dove il pubblico della capitale non basterebbe di certo ad alimentare otto o dieci imprese di teatri di prosa, bisognerebbe instituire una Compagnia sola, che sopra un'unica scena fosse in grado di rappresentare dalla tragedia alla farsa semi-pantomimica, tutti i generi di drammatica; e mescolare il repertorio classico al repertorio moderno. A questo scopo sarebbe appena sufficiente una schiera di attori tre volte più numerosa di quella che esercita il teatro della *Comédie française;* e quando una simile Compagnia si potesse pure raccogliere e tenere insieme, i risultati del suo bilancio alla fine del primo anno sarebbero addirittura spaventosi. Quanto all'arte, io non indovino davvero che cosa potrebbe guadagnare da siffatto tentativo.

Senza far pompa di erudizione storica, e senza risalire troppo indietro nella storia del nostro teatro, mi riuscirebbe facile dimostrare che la scena italiana ha toccato il sommo della sua gloria al tempo in cui le Compagnie comiche erano ancora più vagabonde che non sieno adesso; e ci sarebbe da ricordare a chi l'ha dimenticato che la commedia italiana e anche la francese ebbero in passato tanta meravigliosa abbondanza di tipi, di caratteri e di personaggi, soltanto perchè le nostre Compagnie

erano nomadi e vagabonde a quel modo; e raccattavano qua e là, nella società di provincia, i soggetti delle produzioni, gli originali delle caricature e dei ritratti, i casi, gli aneddoti, i motti, che poi trasportavano sulle scene d'Italia e sui teatri di Parigi. Le nomadi Compagnie italiane produssero in Francia il Moliere, e in Italia il Goldoni... È quasi ridicolo sentirle oggi accusare d'esser sempre state un ostacolo al progresso dell'Arte.

Dalle nomadi Compagnie italiane uscirono in Italia, nei tempi passati e in questi nostri, tutti gli autori più celebrati, più applauditi, più meritamente famosi; di cui si potrebbe formare un lungo elenco dimostrando che costoro giunsero al più alto grado di fama e di perfezione solo perchè furono costretti a esercitare la mente in quella ginnastica del recitare tutte le sere, in una produzione di genere diverso, dinanzi ad un pubblico sempre nuovo, studiando, osservando, in un continuo eclettismo pratico e irrequieto. Nè questo giovò soltanto a noi; nè produsse il solo effetto di suscitare applausi ai nostri più eccellenti artisti sulle scene di Francia, d'Inghilterra, di Spagna, di Russia, di America; ma nei tempi a noi più vicini quando le Compagnie francesi cominciarono a vagare pei teatri d'Italia, a Napoli, a Torino, a Milano, a Firenze; e dovettero vivere della nostra vita teatrale, e addestrarsi a vincere le difficoltà dell'arte esercitata nelle condizioni speciali al nostro paese, si videro sorgere sulle scene più illustri di Parigi, e conquistare il primo posto, gli attori educati alla nostra scuola, passati per le prove della nostra arte raminga, avvezzi a piegarsi alle esigenze del nostro pubblico mutabile e vario. Or non sono molti anni che Parigi acclamava contemporaneamente il Pougin al Vaudeville; il Béjuy, lo Chambéry, l'Haymè al Palais Royal; il Boudier, il Portal alla Porte Saint Martin; Paul Esquier e il Bon-

dois all'Odéon; i due Laugier al Gymnase; tutti artisti formati in Italia dove vennero colle Compagnie condotte dal compianto Meynadier. E abbiamo finora rammentato i minori. Aggiungete alla lista e Madame Favart, e Madame Doche, e la Laurentine, e la Honorine, e Adéline Protat, e Mademoiselle Agar, e le due Samary e Emilia Broisat, le ultime delle quali tengono oggi i primi posti sulle scene della *Comédie française.* Aimée Desclée, unica forse, ha dato alla Francia lo spettacolo inusitato di una artista drammatica sempre pronta a recitare tutte le parti, a farsi applaudire in tutti i caratteri... e ha suscitato entusiasmi non facilmente dimenticabili... ma Aimée Desclée non fu mai alunna del Conservatorio; e cacciata via sgarbatamente dalla scena francese, era venuta in Italia ad agguerrirsi alla lotta e aveva imparato qui da noi a mangiare, senza strozzarsi, il pane delle nostre *prime attrici.*

Il sistema delle Compagnie nomadi ha dunque il suo lato buono; e mentre questo sembra scomparire agli occhi nostri, si rivela e brilla subitamente alla vista dei critici e degli artisti francesi; i quali da oltre dieci anni, ripetutamente, insistentemente, battono in breccia l'attuale ordinamento amministrativo del teatro di Francia; e lodano, e consigliano d'imitare per salvezza dell'arte pericolante il sistema libero e randagio delle Compagnie comiche italiane, come il solo che dia speranza di educare alla scena attori eccellenti e aprire il campo agli autori novellini.

L'illustre Got, il decano dei *Sociétaires* del *Théatre français,* professore al Conservatorio, sosteneva e propugnava cotesta tesi nella sua dotta prefazione agli *Annales du théatre et de la musique* dei signori Stoullig e Noël, nell'anno 1877; Henry Fouquier la riprendeva nel 1881; e Jules Claretie — lo stesso attuale direttore del maggior teatro parigino — la conforta di nuovi argomenti in

quest'anno medesimo. Francisque Sarcey, il più autorevole dei critici drammatici di Parigi, non ha mai attribuito ad altra causa che al sistema delle compagnie permanenti la presente *decadenza* dell'arte drammatica in Francia; e nelle appendici del *Temps,* con una costanza e un coraggio meravigliosi, ha sempre richiamato l'attenzione degli uomini di senno sui mali irrimediabili che quel sistema produce, e sui più gravi che minaccia in un prossimo avvenire.

Ed è veramente strano ed inconcepibile che la mania imitativa e l'entusiasmo per le Compagnie permanenti modellate sull'esemplare francese si risveglino in Italia e si accendano, proprio nel momento in cui in Francia s'infiamma e si risveglia l'ardore della propaganda contro quell'ordinamento teatrale, e si accenna come rimedio il sistema delle nomadi Compagnie all'uso italiano!... Qua e colà si lamenta al modo istesso la *decadenza* e la *rovina imminente* dell'arte; ma mentre a Parigi si convocano al Ministero i direttori dei teatri sussidiati per escogitare un espediente qualsiasi, e si adunano i letterati, e discutono i critici, e si affannano i legislatori a cercare un farmaco per l'ammalato che muore, e mettono il mondo sottosopra col rumore delle dispute sull'indole e sul carattere della malattia che lo affligge; noi qui ci ostiniamo impertubabilmente ad affermare che quell'infermo sta benissimo di salute; e al nostro diletto — che vogliam credere moribondo — andiamo consigliando e prescrivendo quei metodi di cura, quel regime di vita, quel sistema di alimentazione cui i francesi attribuiscono la colpa di tutti i mali!...

E non solo in Italia le nomadi Compagnie fecero finor buona

prova; ma è vero altresì e messo in chiara luce dai fatti che le Compagnie permanenti, o quasi permanenti, o rivestite comecchessia di un carattere officiale, o aiutate o sussidiate dai Governi, vissero artificialmente e di vita non florida, per un tempo relativamente corto; non recarono all'arte rappresentativa alcun benefizio; e si sciolsero quando l'indifferenza e l'antipatia del pubblico poterono più della protezione governativa.

Non rifarò in queste pagine la storia della *Compagnia Reale Sarda*, e della *Compagnia al servizio di S. A. R. il Duca di Modena*, che Ferdinando Martini, in un primo articolo magistrale inserito nella *Nuova Antologia* (Fasc. VIII: 16 aprile 1888), ha così eloquentemente raccontato e illustrato con autentici documenti; nè quella della *Compagnia al servizio di S. M. Maria Luisa duchessa di Parma* che non merita il conto di narrare per le lunghe. Esse rispecchiarono le condizioni dei tempi loro, furono palestra e campo di trionfi ad artisti che vi entrarono già provetti e già noti, furono scuola a pochi attori esordienti che se ne separarono più tardi per correr miglior fortuna; ma non si sottrassero alle difficoltà che travagliavano allora come oggi la vita teatrale, si ressero sui puntelli del privilegio finchè poterono; poi si sforzarono invano di vincere la concorrenza, e caddero quando i puntelli non le sostennero più.

La Compagnia stabilita a Napoli, sul teatro *dei Fiorentini*, non sarà citata — speriamo — come un esempio atto ad invaghire le menti e a riconciliarle col sistema dell'influenza governativa. Nè la produzione letteraria, nè quella artistica, nè l'educazione del pubblico, nè la prosperità dell'impresa risposero mai alle larghe speranze e alle rimbombanti promesse. Chiusa nel suo piccolo teatro, contenta dell'applauso del suo piccolo pubblico —

in una città così vasta e così popolosa — ebbe attori non più celebri nè più lodati di quelli che adornassero le altre Compagnie italiane; ebbe un repertorio più ristretto e più inspirato alle tradizioni d'una sola provincia, prolungò faticosamente negli ultimi tempi una scuola di recitazione monotona e convenzionale, poi scomparve senza lasciare orme durevoli sul teatro italiano contemporaneo.

Non ordinata nè condotta sul modello delle Compagnie permanenti; ma neppure in tutto conforme alla fisonomia delle nomadi, si raccolse in Roma nell'anno 1882 la Compagnia instituita dalla *Società per l'acquisto la tutela e l'incoraggiamento delle opere drammatiche in Italia.* Si chiamarono a comporla artisti eccellenti, si adunarono ad amministrarla gentiluomini inspirati dalla più operosa e disinteressata buona volontà, si elesse a dirigerla un letterato di chiarissima fama e più d'ogni altro esperto nelle cose del teatro; si profuse negli scenarî, nei mobili di scena, negli accessorî, nel vestiario delle comparse una somma cospicua; si assegnarono agli artisti lauti stipendî per una durata di cinque anni, si acquistarono (come dissi più sopra) a carissimo prezzo le meglio promettenti produzioni nuove in Italia ed in Francia, si stipendiarono traduttori, si nominarono consiglieri, sindaci, censori, commissarî; si inclusero nel programma tutte le riforme, tutte le innovazioni che erano da lungo tempo nei voti degli uomini più competenti.

E subito, senza metter tempo in mezzo, appena costituita la *Società*, i suoi Promotori domandarono per lei il concorso del Municipio di Roma e l'aiuto del Governo.

Sarebbe ingiusto chi da siffatta domanda volesse argomentare in quei signori l'intendimento obliquo di cavar la castagna

dal fuoco colla zampa del gatto e di rischiare una speculazione coi denari del prossimo. Essi non avevano nè bisogno nè volontà di chiedere l'elemosina a nessuno; ed erano assolutamente preparati a sborsare del proprio le somme designate nel bilancio preventivo, e anco delle somme maggiori ove quelle prime si fossero riscontrate a tempo e luogo insufficienti.

Ma volevano ottenere l'intervento e l'aiuto morale e materiale del Municipio e del Governo per dare al loro generoso tentativo la fisonomia, il carattere e l'importanza d'un tentativo officiale; perchè desideravano s'intendesse bene da tutti come insieme alla loro responsabilità collettiva ma privata fosse impegnata la responsabilità pubblica dei corpi costituiti; perchè credevano in buona fede di far cosa utile alla letteratura drammatica, al teatro e al paese; perchè avevano preso sul serio tutte le declamazioni e le amplificazioni degli autori, dei critici, e dei *dilettanti* intorno alle miserie e alle sventure della scena di prosa e si proponevano in buona fede di ripulire costeste nuove stalle di Augia... la quale erculea fatica non poteva, secondo loro, riuscire a bene, se non avessero avuto ausiliatori e cooperatori autorevoli, il Municipio e il Governo.

Così sul principio, tutto andò a vele gonfie. Il Consiglio Municipale di Roma, sedotto dalla vastità del programma, e dalla rispettabilità delle persone che ci avevano messo sotto la loro firma, acconsentì a cedere alla Società, per un prezzo meschinissimo, l'area sulla quale dovevano costruirsi il futuro teatro di prosa e la scuola sperimentale destinata a formare gli artisti futuri.

E questa, che sembra una piccola concessione, poteva costituire invece uno dei più favorevoli auspici e de'più efficaci elementi di buon successo per l'audace intrapresa.

In Italia, disgraziatamente, il maggiore ostacolo allo sviluppo della scena drammatica sta appunto nelle condizioni speciali dei teatri meglio adatti e da più lungo tempo accreditati per quel genere di spettacoli. Tutti o quasi tutti appartengono a vecchie Accademie una volta letterarie, oggi ridotte apatiche, indifferenti, e ribelli a qualunque stimolo di gloria e a qualunque soffio di vita.

L'*Accademia*, come corpo morale, è proprietaria dell' immobile al quale è annesso il teatro; e concede quest'ultimo in affitto ad un'*impresario*, il quale lo fa esercitare da una *Compagnia drammatica* ritraendone per sè un determinato benefizio. Ma gli *Accademici* poi sono per lo più proprietarî di tutti i palchi del primo e del secondo ordine; che vendono sera per sera o stagione per stagione a loro proprio profitto; ed hanno il diritto di assistere gratuitamente a tutte le rappresentazioni, e di occupare una mezza dozzina di poltrone numerate per i componenti il seggio Accademico. Così all'industria dell'impresario e ai calcoli del Capocomico, in un teatro non molto vasto, sfugge la parte migliore e la più fruttuosa dei posti vendibili; e perciò l'esercizio delle scene Accademiche andò in questi ultimi tempi abbandonato e negletto. E allora le Accademie deliberarono di accordare alle imprese una dote; ma gli Accademici si riservarono contemporaneamente la facoltà di trasferire all'impresario, per un prezzo stabilito volta per volta e proporzionale alla dote stessa, l'uso e la disponibilità dei loro palchi... per guisa che i resultati del bilancio non variarono in meglio. Altri teatri appartengono ad un solo proprietario che ne dispone interamente e che per esercitarli si associa alla speculazione del Capocomico, ma a condizioni così onerose che la maggior parte dell'utile passa nella sua cassetta.

Il Municipio di Roma faceva dunque un gran passo verso la soluzione del problema facilitando ad una Società privata, conduttrice di una Compagnia drammatica, il modo di costruirsi con poca spesa un teatro proprio di cui potesse sfruttare a suo benefizio tutti i palchi e tutti i posti, dal lubbione alla platea. Nessun capocomico in Italia ha mai desiderato e domandato di più.

Quanto al Governo, la domanda della Società romana ebbe da lui meno lieta risposta. L'onorevole Guido Baccelli, allora Ministro della Istruzione Pubblica indirizzò ai promotori la lettera seguente:

« Illustrissimi Signori. — Dal pregiato loro foglio rilevo i
« nobili intendimenti onde le SS. LL. furono mosse in prima
« a costituire la *Società per l' acquisto, tutela, e incoraggia-*
« *mento delle opere drammatiche in Italia*, e poscia alla fonda-
« zione di una *Compagnia drammatica permanente in Roma*,
« la quale sull'esempio della Scena di Francia tenga vive le
« tradizioni dell'arte, e di questa sia impulso a nuove ed elette
« manifestazioni.

« Nulla più degno di tali disegni. Al primo, d'indole essen-
« zialmente privata, basta il fondamento delle leggi che governano
« la proprietà letteraria; e nuocerebbe ogni altra ingerenza. Al
« secondo è ancora incerto se giovi o nuoccia la parte che possa
« prendervi il Governo. Infatti taluno vorrebbe l'arte drammatica
« abbandonata pel suo meglio a sè stessa; altri domanda risolu-
« tamente per essa l'aiuto dello Stato.

« L'esempio del Teatro francese potrebbe forse bastare a far
« decidere fra le due opinioni. Tuttavia senza volermi pronunciare
« ora in cosa di tanto momento, credo metta conto domandarne

« all'esperienza la soluzione; e sia degno di incoraggiamento chi
« se ne assume l'impresa.

« Poichè la Compagnia drammatica permanente della Città
« di Roma ha per programma il giovamento dell'arte in genere e
« massimamente della paesana, dal Ministro della pubblica istru-
« zione non le mancherà l'appoggio morale, ed anche l'economico
« nella misura consentita dalle condizioni dell'erario, quando la
« Società stessa abbia aperto il Teatro permanente e da esso re-
« sulti indubbiamente l'utilità della instituzione... ecc. ».

L'onorevole Baccelli fu, come sempre, anche in questa occasione un uomo di retto criterio... e di moltissimo spirito. Nulla di più sottile, di più affilato, di più tagliente dell'ironia urbanissima che regna in quella letterina. Non si può essere assennati con maggior grazia, nè aver ragione con meno sussiego, nè dir di no con più graziosi complementi.

Il Ministro voleva dire in sostanza e voleva dir bene: io ho dei dubbî intorno alla probabile riuscita della vostra intrapresa privata, e delle riserve da fare sulla pubblica utilità che potrebbe risultarne. A dissipare cotesti dubbî, mettetevi all'opera, consacrate all'attuazione della vostra generosa utopia i danari vostri. — voi che li avete — non domandate soccorsi a me che amministro quello che non è mio, non chiedete aiuti all'erario che è povero... ma provatevi, mostratemi sotto quale aspetto la vostra privata impresa può giovare l'interesse pubblico, e poi ritornate da me... e vedrò che cosa posso fare a vostro profitto.

E la *Società* fece la prova; la fece — come già vedemmo — ampia, lunga, coraggiosa, pervicace... ma sventuratissima.

In cinque anni di tentativi, abortiti sempre e sempre ripresi,

di lotte arrabbiate, di dissensioni intestine, di liti composte alla meglio, sempre allontanandosi dal primo ideale, sempre facendo nuove concessioni al vecchio sistema, mutando programmi e persone, scontentando tutti, tutti stancando collo strepito delle dispute e delle polemiche, si consumarono senza frutto circa trecentomila lire, e si finì col danno e colle beffe.

Causa del disastro fu a quanto sembra l'errore iniziale, non voluto correggere, di sottoporre una Compagnia comica costretta ogni sera a lottare col pubblico, agli ordini, alle prescrizioni e ai provvedimenti di un Comitato centrale, organizzato un po' come un Ministero, che non seguitava la Compagnia nelle sue peregrinazioni, che da lontano non si rendeva conto delle vicende quotidiane, dei desiderî del pubblico, delle attitudini degli artisti; che discuteva quando era necessario operare, deliberava quando era urgente provvedere così in fretta; e si occupava di una materia di cui non s'intendeva affatto. Gentiluomi perfetti, letterati illustri, economisti eruditi, perdevano assolutamente la testa nelle mille piccole peripezie della vita di palcoscenico; framezzo alle quali il più umile capocomico, magari oberato di debiti e incerto della dimane, avrebbe trovato tranquillamente e giudiziosamente la sua strada.

Altrettanto e peggio avverrebbe ove in Italia si insistuisse quella Compagnia permanente, sussidiata dal Governo e perciò soggetta all'influenza di lui, che sembra oggi la più ardente aspirazione dei moderni zelatori dell'arte drammatica.

I quali parlano del teatro della *Comédie française,* e delle condizioni della scena di prosa a Parigi, senza saperne o senza intenderne assolutamente nulla; creando così una agitazione artificiale che si va estendendo ogni giorno, alimentata dalla voce di

cento coristi che ripetono a casaccio quello che sentono dire, senza curarsi di verificare i fatti, di discutere le teorie, e di cercare la verità nei documenti.

Mi sia dunque permesso di richiamare l'attenzione di chi amministra la cosa pubblica sugli ordinamenti della *Comédie française*, e sui resultati che la Francia ricava dall'esercizio del teatro sussidiato e protetto.

La *Maison de Molière* — come la chiamano i nostri buoni vicini quando sono in vena di farle dei complimenti — vanta adesso a buon diritto oltre due secoli di esistenza e di non interrotta tradizione. Ella è stabilita nell'unico centro popolatissimo di una grande capitale che ha sempre avuto una viva simpatìa anzi una predilezione ardentissima per il teatro. A Parigi, tutte le idee nuove, tutti gli argomenti di polemica, tutte le lotte politiche e sociali, finiscono presto o tardi sulla scena. La grande rivoluzione, di cui fra poco si celebrerà il centenario, per discendere in piazza prese le mosse della prima rappresentazione del *Mariage de Figaro* del Beumarchais; il secondo Impero s'inaugurò officialmente alla ripresa del *Cinna* di Pietro Corneille; e la guerra alla Prussia, nel 1870, fu dichiarata framezzo al fragore degli applausi che sottolineavano i versi patriottici del *Lion amoureux* di Ponsard.

La Francia, in materia di teatro, come in qualunque altra materia, aspetta la parola d'ordine e obbedisce alla legge che vengono da Parigi. Tutte le altre città dello Stato non contano niente affatto, non hanno voce in capitolo; e senza nemmeno l'ombra

dell'amor proprio si rassegnano alle conseguenze di cotesta mancanza assoluta di autorità.

E a Parigi, in teatro, la legge è fatta e dettata da un pubblico cosmopolita, che si rinnuova rapidamente e varia all'infinito; rendendo così possibili centinaia e centinaia di rappresentazioni consecutive della stessa opera, interpretata per più mesi, allo stesso modo, dai medesimi attori. Nè le produzioni, nè gli interpreti rischiano di venire a noia troppo presto, perchè gli spettatori si rinnuovano di continuo; e il primo elemento di curiosità per la maggior parte di loro consiste precisamente in quella esecuzione artistica che a torto o a ragione è proclamata eccellente; e che consacrata dall'applauso, dalla lode e dall'abitudine, si perpetua sulle scene col nome di *tradition.*

Ognuno scorge a prima vista la differenza enorme che passa fra il teatro di Francia e quello d'Italia, dove nessuna città gode esclusivamente il privilegio di sentenziare in argomenti d'arte, nè ha pubblico tanto numeroso che permetta — e anco in casi assai rari — più di dieci o di dodici repliche d'un opera istessa; dove la *tradizione* per fortuna non esiste; e dove il primo elemento di curiosità che alletti gli spettatori è precisamente l'interpretazione varia e tutta personale d'una produzione, secondo il talento, il criterio e le attitudini di ciascun artista, o di ciascun gruppo di artisti associati in un dato momento.

Fra tutte le Compagnie che esercitano i teatri parigini, la più illustre, la più famosa è quella che prende il nome di *Comédie française*, col quale è sempre designata negli Atti ufficiali.

« La *Comédie française* — scrive il signor Enrico Fouquier « — è una istituzione nazionale, una istituzione di Stato, che « dipende dal Ministero della Istruzione pubblica e delle Belle

« Arti, non solo pel sussidio che le viene accordato, ma ancora « per la scelta del suo *Ammistratore* che si fa direttamente dal « Ministro ».

Amministratore e non *direttore:* perchè infatti la persona delegata a guidare le sorti di quella impresa deve limitarsi a curarne gl' interessi e non a dirigerne l'azione, il quale ultimo ufficio è devoluto unicamente al Ministro. Di guisa che, al cominciare dell'anno 1880, quando la Commissione parlamentare del Bilancio discutendo aspramente la questione del mantenimento del sussidio chiamò nel suo seno tutti i direttori deì teatri sussidiati per dare spiegazioni intorno all' osservanza del quaderno d'oneri, il signor Emilio Perrin, amministratore allora della *Comédie française* rispose — a chi lo accusava direttamente di mancare a' suoi impegni e di fare all'Arte drammatica più male che bene — « che egli non si teneva obbligato a fornire gli schiari- « menti richiesti alla pari degli altri suoi colleghi, perchè il tea- « tro cui era preposto non si trovava nelle condizioni di tutti « gli altri teatri favoriti da un sussidio governativo. La *Comédie* « *française* — disse il signor Perrin — è interamente in balìa « del Governo. Tutto ci si fa per ordine; niente ci si può delibe- « rare senza l' approvazione del Ministro. È lui che ne rivede e « ne ratifica i conti, che ne determina e ne prescrive l'azione. Il « vero Capocomico della *Comédie française* è Sua Eccellenza; chi « ha bisogno di schiarimenti, li domandi a lui. Per gli altri teatri, « sebbene sussidiati, è in vigore il regime della libertà; per quello « solo l'arbitrio è legge ».

Eppure anche la *Comédie Française* è una intrapresa privata che appartiene agli stessi artisti drammatici che formano la parte migliore della Compagnia; i quali si dividono fra loro in parti

proporzionali gli utili dell' esercizio, e si distingono perciò appunto col nome di soci (*Sociétaires*). Cotesti artisti prendono al loro servizio con più o meno largo stipendio altri attori non socî (*Pensionnaires*) che credono necessarî al buon andamento delle rappresentazioni; concorrono alla direzione del teatro formando tra loro un *Comitato di lettura* incaricato di accettare o di rifiutare le produzioni offerte o proposte per la recita, ed eleggono coi loro voti i nuovi *Sociétaires* chiamati di tanto in tanto a colmare le lacune prodotte dalla vecchiaia o dalla morte.

Ma il Governo, anzi il Ministro che lo rappresenta, in forza del sussidio che concede alla Compagnia, attribuisce direttamente a se stesso: il diritto di nominare un Amministratore — quello di procedere alla nomina degli impiegati negli uffici del teatro — quello di approvare o di annullare l'elezione di nuovi soci *liberamente* scelti nell'assemblea dei *sociétaires* — quello di ratificare o cassare le scritture di qualunque attore stipendiato e di opporsi al suo licenziamento — quello di permettere o di proibire la rappresentazione di nuovi lavori accettati dal Comitato di lettura — quello di determinare le rappresentazioni di opere del teatro classico per ogni anno di esercizio. E poi, per mezzo dell'Amministratore delegato, esercita il diritto di fissare la quota proporzionale degli utili attribuitì a ciascun artista socio — quello di determinare la lista di precedenza delle nuove opere accettate per la recita — quello di accordare o negare permessi di assenza per viaggi e rappresentazioni, così in Francia come all'estero, tanto ad un attore qualunque della Compagnia quanto alla Compagnia intera — quello di pronunziare inappellabilmente intorno alla distribuzione delle parti — e quello di accordare aumenti e gratificazioni agli attori.

Se questo sembra poco, la somma del potere riservato al Mi-

nistro si accresca di tutto quel che può fare o non fare, permettere o proibire a capriccio, chi tiene in mano la chiave della cassa e dispone delle onorificenze, delle cattedre, e degl' impieghi.

E non basta. La *Comédie française* gode di un triplice privilegio: quello di prelazione per la scelta de'suoi *pensionnaires* fra i giovani premiati alle scuole del Conservatorio; quello di proprietà assoluta sulle opere che compongono il suo repertorio moderno; e quello di potere a suo talento togliere al repertorio degli altri teatri sussidiati le produzioni che giudica degne d'essere inscritte nel suo.

Così avviene spesso che un giovane attore e un'attrice più promettente per ingegno, e per coltura, e per fisiche doti vengano subito *scritturati* alla *Comédie française* al loro uscire dal Conservatorio; unicamente per impedire che entrino a far parte di altre Compagnie; ma restano per lunghissimo tempo impediti di comparire sulla scena e di entrare definitivamente e proficuamente nella carriera artistica; languono nell'inazione, vivono con una paga meschina, perdono ogni amore e ogni attitudine per l'arte. Intanto i vecchi *sociétaires*, già noti, già celebri, quelli il cui nome stampato sul cartellone richiama più facilmente l'affluenza del pubblico cittadino e forestiero, recitano sempre, accaparrano tutte le parti; e ripetendo continuamente le medesime produzioni pigliano tutti i vizî, tutti i difetti della declamazione e dell'abitudine; ma si ostinano anche decrepiti a rimanere sul palcoscenico finchè abbiano raggiunto il limite massimo di servizio, che assicura loro il diritto di ritirarsi colla pensione, o col capitale della loro parte di patrimonio sociale.

Ed ecco come, malgrado la presenza di sessanta attori fra soci e scritturati nell'elenco della Compagnia, il signor Sarcey

aveva ragione di scrivere, alla data del 28 maggio 1882... « La
« *Comédie française* non è più quella di prima. La tragedia è
« scomparsa perchè nessuno la sa più recitare; la commedia lan-
« gue nelle pastoie della tradizione. Gli attori giovani lasciati in
« disparte, abusando degli ozî più o meno largamente pagati e
« concessi dal Ministro compiacente, se ne vanno sparpagliati nei
« salotti o sui teatri di provincia a cercare trionfi e quattrini. E
« intanto, recitando sempre le stesse produzioni di un medesimo
« repertorio.... una dozzina tutt' al più... sebbene dinanzi ad un
« pubblico continuamente rinnuovato, i vecchi si esauriscono, i
« giovani invecchiano senza sostituire i maestri. Il maggior tea-
« tro di Francia muore !... »

Dall' altro lato, per poco che il Comitato di lettura indugi ad accettare o a respingere una produzione presentata; o che l' accetti domandando alcune correzioni, o che la inscriva nel repertorio senza portarla alla scena, o che la produzione in corso arrivi — come *Divorçons* — alla sua trecentesima rappresentazione, o che ci siano impegni precedenti, o che il Ministro opponga qualche difficoltà; un lavoro nuovo, specie se è presentato da un autore esordiente, resta otto o dieci anni in archivio, e spesso torna in mano al commediografo quando è fatto ormai vecchio e spogliato d'ogni pregio di opportunità. Su questo tema i lamenti furono sempre infiniti, acerbi, ed unanimi. Gli autori protestano, la stampa grida ferocemente, l' aula legistativa a brevi intervalli ne rimbomba. Ad ogni discussione di bilancio la battaglia ricomincia, e i relatori spesso propongono la soppressione del sussidio e anco quella del privilegio. Coloro che difendono l'amministrazione della *Comédie française* sono accusati (come appunto quest'anno) di farsi pagare la difesa in biglietti di favore e in

permessi di penetrare fra le quinte dei teatri sussidiati. Poi il Ministro fa appello alla maggioranza, nessuno per sì lieve questione vuole assumersi la responsabilità di un voto ribelle, la tempesta si dissipa, e tutto ritorna in quiete per un anno. Ma la verità è che il maggior teatro di prosa non giova lo sviluppo dell'Arte e della letteratura drammatica.

Gli autori esordienti non giungono mai a farcisi rapprentare. In trentacinque anni, dal 1853 al 1888, le produzioni nuove rappresentate per la prima volta alla *Comédie française* (esclusi gli *à propos* in versi per gli anniversarî di Corneille, di Molière, di Racine, e recentemente anche di Alfred de Musset) non arrivano a cinquanta. Fra queste non più di dodici presentate da autori che facessero le prime armi sulla scena!...

Il movimento letterario e drammatico di questi ultimi trentacinque anni si è prodotto e affermato fuori della *Comédie française* e contro la sua opposizione. Gli autori moderni più celebri hanno battuto invano alla sua porta, e sono venuti e saliti in fama sopra altre scene: Augier, Daudet, Pailleron, Alfred de Musset all'*Odéon;* Scribe alle *Variétés;* Dumas padre alla *Porte Saint-Martin;* Ottavio Feuillet, Sandeau, Gondinet, Dumas figlio al *Gymnase,* Labiche, Meilhac e Halévy al *Palais Royal;* Sardou al *Théatre Déjazet* e al *Vaudeville;* tutti o quasi tutti rifiutati dapprima e accolti più tardi, quando già erano illustri, acclamati, ricchi, *académiciens*... e non avevano più bisogno dell'aiuto e della protezione del Governo.

E neppure così tardi sono stati accettati sulle scene del teatro sussidiato in omaggio al loro valore letterario ed artistico; ma unicamente perchè le loro produzioni chiamano il pubblico in folla; e sono per la *Comédie française* una buona speculazione che riem-

pie la cassetta. L'Amministrazione che il Governo aiuta coi fondi dell'erario pubblico, la Direzione che il Ministro cuopre colla sua autorità, create e mantenute per favorire il decoro e lo sviluppo dell'arte, pensano a far quattrini come una qualunque delle imprese private; non hanno nessun pensiero di alimentare il fuoco sacro, lasciano sotto la polvere il repertorio classico, e cercano roba di autori in voga, da tenere in scena per più di cento rappresentazioni. Molière non si abbandona perchè il suo nome chiama ancora di tanto in tanto gli stranieri al teatro; ma Corneille e Racine si recitano più di rado; Sédaine, Marivaux, Regnard mai o quasi mai. Si profondono tesori per l'allestimento scenico, facendo maggiore assegnamento sulla magnificenza dello spettacolo che sul merito letterario ed artistico dell'opera rappresentata.

Per questa guisa la *Comédie française* allontanandosi sempre più dagli alti ideali pei quali fu aiutata e protetta, tanto decade come instituzione nazionale quanto prospera come impresa privata, facendo alle altre Compagnie una concorrenza iniqua e sleale. Ond'è che a Parigi, in quindici anni, quasi tutti i teatri hanno dichiarato più d'una volta il fallimento; o per evitarlo si sono dati all'operetta e alla farsa sguaiata. Per alcuni il Governo, — sdrucciolando com'è naturale sopra un terreno troppo lubrico — ha dovuto intervenire, e concedere nuovi sussidî. Così l'*Odéon* divenne il *secondo teatro francese;* così nell'anno decorso si deliberò la creazione di un *Teatro sperimentale* aggiunto al Conservatorio. Ma i teatri di provincia vivono miseramente e perdono ogni importanza. A Lione, a Marsiglia, a Tolosa, a Roubaix, le scene municipali si chiudono; gl'*incanti* banditi restano deserti. E per questo il Got altra volta, e il Sarcey ripetutamente, e il Claretie in questi ultimi mesi, hanno domandato che si formino in Francia,

senza intervento del Governo, Compagnie di giro, composte degli artisti inoperosi nei teatri parigini, e si spediscano ad esercitare alternativamente i teatri delle maggiori città di provincia, a loro rischio e pericolo, *come si usa fare in Italia.*

Tali sono i risultati morali cui vogliono spingere l'arte drammatica nel nostro paese coloro che domandano al Governo l' institutione di una Compagnia permanente.

Ricerchiamo adesso i resultati finanziarî, dietro la scorta della Relazione presentata dal signor Maret alla Camera dei deputati, sul Bilancio del Ministero della Istruzione Pubblica e delle Belle Arti, in data 26 novembre 1887. (*Journ. Offic, de la Rép. Française. Suppl. 23 Janv. 1888 e segg.*).

Prima di tutto il Ministero inscrive al Capitolo I, una somma di fr. 384,500; per lo stipendio del personale; dei quali circa 20,000 franchi sono destinati ai funzionarî del *Bureau des théatres* incaricato della *sorveglianza artistica e finanziaria* dei teatri nazionali; che centralizza le relazioni, i documenti, i conti, e le corrispondenze relative alle scene sussidiate.

Inscrive poi al Capitolo XII una somma di fr. 256,000, per il Conservatorio di musica e di declamazione. Intorno al quale la Relazione del sig. Maret così si esprime: — « Considerando la « situazione del Conservatorio sotto l'aspetto dell'insegnamento e « dei resultati ottenuti, dobbiamo con dispiacere persuaderci che « già da lungo tempo cotesta instituzione non risponde più alle « esigenze dei tempi e che sarebbe assolutamente necessario ope- « rarvi delle riforme. Il livello dell'arte drammatica è considere- « volmente abbassato... Non ci occupiamo adesso della produzione « delle opere, sibbene della loro interpretazione... Alla *Comédie* « *française* la rappresentazione attuale dei capilavori teatrali è sen-

« sibilmente inferiore a quello che fu in un tempo ancora non re-
« moto. Tale inferiorità procede da cause molto complesse, e non
« pretendiamo attribuirne la responsabilità al solo ordinamento del
« Conservatorio. Ma precisamente perchè la decadenza dei teatri di
« provincia non permette più di cercare in quelli delle reclute, e
« perchè la soppressione delle imprese sociali e la disparizione delle
« scuole libere hanno inaridito le sorgenti a cui i nostri teatri si
« alimentavano, è necessario cercare un rimedio... Nel Conserva-
« torio la sezione drammatica è relegata in una unica sala, che i
« quattro professori occupano alternativamente quando pure non
« sono obbligati a cederla per qualche altro servizio. Così avvenne
« un giorno che il sig. Worms dovette dare la sua lezione in un
« corridoio, perchè nella sala si suonava l'oficleide... Ma non è sol-
« tanto l'edifizio; è tutto l'ordinamento degli studî che conviene ri-
« formare... Per l'arte drammatica i corsi sono notoriamente insuf-
« ficienti; ma sarebbe meglio che gli alunni vi rimanessero un solo
« anno bene impiegato, che perdere il tempo per tre anni sprecati
« inutilmente, e chiusi con esami senza alcun valore. Gli alunni
« avrebbero bisogno di studî pratici, che loro mancano, e ai quali
« provvederà in breve l'apertura del *Teatro di applicazione* proposto
« dal sig. Bodinier ».

Limitiamo a quest'unico paragrafo la nostra citazione per non andare troppo per le lunghe. Ci basta aver dimostrato, con un documento officiale, a che si riducono le magnificenze e le munificenze della Francia per la educazione drammatica dei Talma e delle Rachel di là da venire. Quattro professori, una sala... o un corridoio! E i nostri francofili si gonfiano le gote quando parlano del *Conservatoire!*... Intanto così si spiega come ora, e prima d'ora, il Conservatorio non abbia mai dato alle scene francesi i loro at-

tori più illustri e più lodati. Nè il Talma, nè Fréderic Lemaitre, nè la Rachel, nè la Déjazet, nè Mademoiselle Mars, nè la Dorval, andarono debitori de' loro trionfi alla scuola governativa; nè la *Comédie française* trasse dal Conservatorio i Ligier, i Lafon, i Samson, i Regnier, i Bocage, i Menjaud, i Beauvallet, che la resero famosa. E procediamo innanzi.

Al capitolo XIV, il Bilancio del Ministero di Belle arti inscrive una somma di Fr. 1,476,000 per sussidî ai *Teatri nazionali*. Di questi vanno alla *Comédie française* soli 240,000 franchi all'anno. La relazione del signor Maret afferma che le sono assolutamente indispensabili... e si capisce facilmente che ha ragione, quando si esamini il conto delle entrate e delle spese annesso alla relazione stessa.

La *Comédie française* infatti ha speso nell'anno 1886, obbligatoriamente:

Per onorarî all'amministrazione imposta e nominata dal Governo.	Fr.	73,200. 00
Per stipendi al basso persenale degl'impiegati del teatro (esclusi quelli che prestano servizio nella sala, in tempo di rappresentazione)	»	33,204. 05
Per imposizioni e patenti	»	5,013. 25
Per versamenti alla cassa degli ospedali (*droit des pauvres*) percetti dall'Opera pia municipale, in ragione del 12 per cento sull'incasso lordo degli spettacoli	»	166,311. 00
Per mantenimento dell'immobile che appartiene allo Stato	»	16,168. 90
Per assicurazione dell' immobile	»	10,417. 40
Per la *riserva a disposizione del Ministero* . . .	»	46,399. 80
Totale . . .	Fr.	350,714. 40

Così viene esaurita in spese obbligatorie amministrative, e non profittevoli alla letteratura e all'arte drammatica, una somma superiore ai 240,000 franchi della dotazione annua e anche ai 340,000 che resulterebbero se si volesse comprendere nel sussidio i centomila franchi all'anno che rappresentano la pigione dell'immobile gratuitamente occupato. Quella pigione non è però considerata in bilancio; e nelle discussioni parlamentari che ogni anno si rinnuovano per il mantenimento del sussidio, non mancò chi propose al Governo di ripetere dalla *Comédie française* almeno gli ultimi dieci anni del canone, e così un milione di franchi, dovendosi considerare cessata la concessione da che cessò lo stato di fallimento dell'impresa. Ma la proposta non ebbe seguito.

Però si vede chiaro che il sussidio non serve ad altro che a ribadire e puntellare il privilegio; all'ombra del quale, trionfando d'ogni concorrenza e schiacciando le imprese rivali, la società della *Comédie française* sfrutta i diritti enormi a lei attribuiti, si giova dell'autorità del Governo, e riesce a far buoni affari a scapito dell'arte.

È utile pur tuttavia esaminare in che cosa consistano questi buoni affari:

La media degli ultimi trent'anni — sempre secondo la Relazione del deputato Maret — fissa a 25,000 franchi l'anno la parte di utili conseguita da ogni attore socio, retribuito a parte intera. Questa media aumenta o diminuisce, com'è naturale, nei periodi più o meno fruttuosi. Ma si può ormai considerare come costante; a comodo di discussione.

Tutti gli attori soci però non percepiscono ugualmente la parte intera. La misura proporzionale attribuita a ciascuno di loro varia dai dodici ai quattro dodicesimi della intera parte.

E nelle medesime proporzioni viene annualmente corrisposto ai soci attori uno stipendio fisso, compenso dovuto alla loro personale cooperazione; il quale, così per gli attori come per le attrici, varia dalle lire dodicimila alle lire quattromila.

I meglio pagati sono naturalmente i più celebri... e i più vecchi; i quali si ostinano anche a recitare più spesso per fruire dei diritti straordinarî distribuiti in ogni recita sotto il nome di *feux*, e dei *jetons* destinati alle sedute del Comitato di lettura, aumenti di stipendio non dispregevoli a lungo andare. Così attualmente l'illustre Got percepisce 18,000 franchi all'anno; mentre il giovane Féraudy ne riscuote 4000; la signora Reichemberg ha 12,000 franchi di stipendio, ne ha 4000 sole la signora Muller.

Ed ecco come la maggiore scena di Francia (e del mondo... dicono i francesi, e gl'italiani ripetono da pappagalli), si trasforma in ospizio degl'invalidi. Barré ha 70 anni, Maubant ne ha 67, Got 66, Thiron 57, Febvre 54. La signora Jouassin, che ha preso il suo riposo al 2 marzo 1888, ha sessant'anni di età e quaranta di servizio.

Qual'è il teatro d'Italia in cui si crederebbe possibile (o si oserebbe dire desiderabile) di mantenere sulla scena un attore a sessant'anni? E a sessant'anni — cumulando il più alto onorario fisso in franchi 12,000 colla parte intera degli utili calcolata in media 25,000 franchi — un attore come il Got, un'attrice come la Sarah Bernhardt, dopo quarant'anni di servizio, giungono a percepire, poco più poco meno, se gli affari del teatro vanno sempre bene, una rendita di franchi 37,000... giusta tremila franchi meno di quello che la *Società romana* pagava per contratto alla Signora Virginia Marini fra stipendio fisso e *beneficiate!!!*...

Si noti però che nel caso della Signora Marini si trattava di

una attrice scritturata, mentre la Sarah Bernhardt ed il Got erano socii e comproprietarii della Compagnia, e dell'impresa.

Ma, accanto agli artisti soci, anche alla *Comédie française* vengono in lista gli attori scritturati. I primi sommano oggi a ventisette, i secondi a trentatre. Questi ultimi sono retribuiti con uno stipendio fisso che varia dalle 12,000 lire (Mad. Agar) alle 2400 lire (M.lle du Minil)... e con quello tutto finisce. Dov'è in Italia una Compagnia di comici vagabondi e disperati che oserebbe offrire 2400 lire alla più goffa e impacciata servetta?

Vero è che sul massimo teatro francese, socî ed artisti scritturati hanno da durare poca fatica. Nell'anno 1886 quattro sole produzioni nuove sono state portate alla scena: *Hamlet* riduzione di Dumas e Meurice, *Francillon* del Dumas, *Monsieur Scapin* del Richepin, *Raymonde* di Theuriet e Morlan. Fra queste, la sola *Francillon* ha ottenute centosei repliche.

E per finire colle citazioni, rammenteremo che M.lle Rachel, in diciassette anni di vita artistica, dal suo esordire il 12 giugno 1838 a tutto il 15 gennaio 1855, ha incarnato sulle scene della *Comédie française* quarantaquattro personaggi in tutto, di cui quindici soli nuovi in produzioni moderne; ma scritti appositamente per lei e appropriati alla sua figura, al suo talento e ai suoi mezzi. Eppure, malgrado tutti i privilegi e tutti i vantaggi e tutte le soddisfazioni di amor proprio inseparabili dalla qualità di *Sociétaire* della *Comédie française*, gli attori più illustri di quella illustre Compagnia gridano, si lagnano, protestano, ricorrono al Ministro contro l'Amministrazione, si appellano ai tribunali contro il Ministro, inondano i giornali di lettere acrimoniose, svelano al pubblico i segreti delle preferenze e dei soprusi governativi... e finiscono col separarsi dai compagni, coll'abban-

donare la *Maison de Molière*, magari perdendo i loro diritti di comproprietà sul capitale sociale; magari lasciandosi condannare alla multa e all' indennità ed alle spese. Così uscirono dal *Théatre français* la Rachel per andare in America, la Sarah Bernhardt per ridursi sopra un teatro minore a Parigi, e Mad.lle Agar, e Delaunay... e in questi giorni il Coquelin, senza contarne molti altri.

Ed ecco delineato e colorito, frettolosamente ma con scrupolosa fedeltà, il quadro dell'arte drammatica in Francia, dov'è protetta, sussidiata e trascinata a rimorchio dal Governo. È un quadro che non ha nulla di seducente.

Da simili premesse è facile dedurre la conseguenza che io non ho mai voluto, come non intendo punto adesso, nè potrò mai, a nessun patto, raccomandare a nessun Ministro la instituzione di un Teatro stabile nè di una o più Compagnie permanenti sussidiate e amministrate coi danari e col concorso governativo. L'aiuto, secondo il mio parere si tradurrebbe in una catena, in un privilegio odioso, in un ostacolo alla produzione, in uno sperpero di danaro a danno dei contribuenti e a vergogna dell'arte. Quella sì che sarebbe la decadenza, quella la rovina!...

Se qualche cosa c'è da fare a beneficio del Teatro drammatico, date le condizioni peculiari del nostro paese, è quella che si riferisce ai gravami imposti all'esercizio dei pubblici spettacoli, ed alle facilitazioni che si possono proporre affinchè si sparga e si accresca negli attori quella cultura generale che pur troppo fa difetto oggi giorno.

I danari spesi nell'insegnamento — per magro che sia il frutto sperabile da quello scarso seme — non appariranno mai totalmente sprecati. Per questo mi lascerei facilmente indurre

a consigliare al Governo di dare opera al miglioramento della scuola di recitazione civile e drammatica già esistente in Firenze, e di favorire per quanto sarà possibile somiglianti Istituti che per avventura sorgessero altrove.

Non credo che alle scuole di recitazione si possano chiedere i grandi genî, le individualità spiccate e gli artisti eccezionalmente famosi. Quelli non procedono da nessun metodo d'insegnamento. La natura li crea, l'occasione li rivela. Ma possiamo contentarci di educare nelle scuole un certo numero di attori coscienziosi, diligenti, esperti nell'arte del dire, forniti di un sufficiente corredo di cognizioni generali, castigati, eleganti. Sarà sempre un gran benefizio, un grande aiuto al teatro italiano; il quale di nulla più veramente abbisogna che d'una umile schiera di *seconde parti,* di *generici* complementari, addestrati a pronunziare correttamente la lingua comune, a interpretare convenientemente il carattere di un personaggio episodico, a cospirare con ordine e misura al buon esito di un lavoro destinato alle scene.

Nè questo è tutto. In poco volgere di anni la vita pubblica del nostro paese ha subìto molte e varie vicende, in forza delle quali si può dire che ella sia essenzialmente cambiata. Le abitudini parlamentari sono profondamente penetrate nei costumi del popolo; si è fatta più frequente, più universale la partecipazione di ogni classe di cittadini alla discussione dei pubblici interessi. Oggi, libero a tutti l'accesso a certe cariche e a certi uffici, è — più che mai non fosse — necessario di avvezzarci a parlare ed a leggere convenientemente in pubblico, dando alla parola e serbando alla lettura quel colorito, quell'espressione, quella perspicuità, quella elegante semplicità e chiarezza di dizione che sono così potenti argomenti di dialettica; ed oggi più che mai è indi-

spensabile assuefare l'oratore, come l'attore, all'arte del presentarsi con garbo, del gestire con dignità, del porgere con grazia e con efficacia.

Al progresso dunque e allo sviluppo di tutte le varie manifestazioni dell'arte provvederebbe una scuola che — invece di preordinare i suoi metodi d'insegnamento allo studio di quella che si chiamò un tempo *la declamazione,* ad uso esclusivo dei giovani che vogliono incamminarsi al teatro — desse opera intelligente ed assidua a educare nella facile emissione della voce; nella perfetta intonazione de' suoni, nella logica distribuzione delle pause, delle appoggiature e degli accenti; nella dizione chiara e appropriata; nella pronunzia corretta, nel gesto sobrio, nel contegno dignitoso anche tutti gli alunni che vorranno essere un giorno uomini politici, professori, scienziati, giudici, avvocati, deputati al Parlamento, segretarî, cancellieri, accademici, consiglieri municipali, membri di consigli d'amministrazione, capi d'industrie, direttori di officine, tutti quelli insomma che nell'esercizio delle professioni liberali, nella palestra degli uffici pubblici, dovranno spesso pronunziare un discorso, leggere un documento, sviluppare una tesi, esporre efficacemente le proprie idee, sostenere una discussione, spiegare una proposta, e trasfondere in altri per mezzo della parola i proprî convincimenti.

Nell'attuale ordinamento della Società civile, in uno Stato retto come il nostro a libertà, la parola è lo strumento di lavoro, l'arme di combattimento, il mezzo di persuasione e di propaganda. Ed è strano che mentre ci sono tante scuole per insegnare tante cose, non ce ne sia una per insegnare a parlare correttamente, a pronunziare intere tutte le frasi, a servirsi ugualmente bene di tutte le lettere del nostro alfabeto, a dare alla voce l'intonazione con-

veniente, e alla lettura il colorito indispensabile per convincere, persuadere e commovere chi ascolta. Questo si dovrebbe è vero insegnare in tutte le scuole;... ma dove trovare mio Dio tanti maestri, in un paese dove la moltiplicità dei dialetti rende così difficile perfino l'unificazione della lingua parlata? Si potrà dire allora male spesa qualche diecina di migliaia di lire che il Governo inscriva in Bilancio per correggere in parte, per menomare cotesto sconcio, nei centri più importanti e più popolari?

Ma anche l'educazione del pubblico ha bisogno da questo lato d'essere promossa ed agevolata. E considerato sotto cotesto aspetto, il teatro è una scuola perenne, dove i cittadini possono più spesso e più facilmente trovare utili insegnamenti e acquistare cognizioni storiche e letterarie accomodate all'intelligenza di tutti.

È doloroso che le nuove abitudini della vita, e la consequenziale soppressione delle scene popolari, abbiano sviato dal teatro la maggior parte delle popolazioni meno favorite dalla fortuna; e d'altra parte abbiano condannato all'abbandono e alla dimenticanza quella piccola parte di produzioni classiche che pure ebbero in passato, e potrebbero avere in avvenire, tanta influenza sulle menti degli studiosi e del pubblico.

In questo ordine d'idee io non saprei biasimare il Governo, se volesse concorrere da parte sua a toglier via un simile difetto e a diminuire cotesto danno.

Ove il Municipio di qualche illustre città, e segnatamente della Capitale, consentisse a concedere in una stagione dell'anno l'esercizio gratuito di un teatro comunale ad una Compagnia saviamente organizzata, per darvi un corso di recite inspirato a questi principî, il Governo potrebbe utilmente dal canto suo aiutare la Compagnia a sopportare i rischî della speculazione con

un compenso limitato ad una somma conveniente; esigendo in contraccambio che nell'elenco delle rappresentazioni entrasse qualche ripresa del teatro classico e qualche novità del teatro moderno italiano e straniero.

Così, esclusa ogni ingerenza governativa nella scelta delle produzioni e limitata all'approvazione del repertorio, quale si pratica da ogni privato impresario, si toglierebbero all'ingiusto oblio o si porterebbero — forse, e magari per caso — per la prima volta alla scena opere degne d'essere conosciute; che più tardi passerebbero ad altre scene di provincia insieme alla Compagnia che ne avesse fatto alla Capitale men pericoloso e men dispendioso esperimento.

E senza turbare l'attuale ordinamento del teatro, senza imporre troppo grave peso alla pubblica finanza, senza creare una corrente artificiale nella produzione drammatica, senza agevolare abusi a danno della libera concorrenza; si tenterebbe di migliorare le sorti della scena, di indirizzare a più alto livello il gusto del pubblico, e soprattutto si riuscirebbe a scagionare il Governo da ogni rimprovero d'indifferenza o di apatia per le questioni dell'arte.

A questi provvedimenti sarebbe urgente aggiungere altresì qualche rimedio per gl'inconvenienti prodotti dalla tassa sui teatri. Rispetto alla quale la *Commissione permanente* instituita presso il Ministero della istruzione pubblica, più volte, se la memoria non m'inganna, rinnuovò le raccomandazioni ed i voti già esposti nell'ordine del giorno votato nella seduta del 9 novembre 1883; affinchè questa tassa venga con sollecitudine: *più saviamente determinata quanto alla misura, più equamente distribuita e riscossa con criterî meglio rispondenti alla vera condizione di ciascuna impresa, sottratta all' arbitrio ed al capriccio di chi è*

delegato ad applicarla, e percepita in modo da non recare danno ed impedimento all'industria dei pubblici spettacoli da cui cotesto cespite di ricchezza pubblica deve essere alimentato.

E questo è tutto... Domandare di meno sarebbe forse prudente, da parte nostra. Concedere di più, da parte del Governo, sarebbe follia. Dopo tanti esperimenti, dopo tante prove convincentissime, è inutile ostinarsi a proseguire una chimera. La mania imitatrice è la più pericolosa e la più stupida delle malattie epidemiche.

Mi chiamerei fortunato se queste pagine, messe assieme con tanta fretta e con tanta fatica, contribuissero almeno in parte ad arrestare il contagio.

31 agosto 926

FINE.